



**ANÁLISE INTERCULTURAL
DA CORPORALIDADE NOS PROCESSOS CRIATIVOS
DE COLETIVOS BRASILEIROS E PORTUGUESES
DE TEATRO DE IMPROVISO**

Por

José Luis Felicio dos Santos de Carvalho

Orientação

Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente

**Relatório de Investigação de Pós-Doutoramento
apresentado ao Centro de Estudos de Teatro
da Faculdade de Letras
da UNIVERSIDADE DE LISBOA**

Julho de 2019

ANÁLISE INTERCULTURAL DA CORPORALIDADE NOS PROCESSOS CRIATIVOS DE COLETIVOS BRASILEIROS E PORTUGUESES DE TEATRO DE IMPROVISO

Como citar este documento* (APA/ABNT):

CARVALHO, José Luis F. S. (2019). *Análise Intercultural da Corporalidade nos Processos Criativos de Coletivos Brasileiros e Portugueses de Teatro de Improviso*. Relatório de Investigação de Pós-Doutoramento apresentado ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente.

CARVALHO, José Luis F. S. **Análise Intercultural da Corporalidade nos Processos Criativos de Coletivos Brasileiros e Portugueses de Teatro de Improviso**. Relatório de Investigação de Pós-Doutoramento apresentado ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019.

* Este relatório de investigação foi tratado por Mário Brito, sócio da Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, recebeu prefácio do Prof. Dr. Gustavo Vicente e ganhou capa de Fernando Carvalho, para ser publicado como obra literária pela Editora 5Livros, do Porto (www.5livros.pt), sob o título “O Corpo no Teatro de Improviso – uma análise intercultural”, em versões impressa (ISBN 978-989-8977-15-1) e digital (ISBN 978-989-8977-16-8).

AGRADECIMENTOS

Ao Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), por me acolher como Investigador Visitante de Pós-Doutoramento no período 2018-2019. À Prof^{ra} Dr^a Maria João Brilhante, diretora do CET, e à Prof^{ra} Dr^a Anabela Mendes, primeira docente da instituição a acreditar em meu projeto de pesquisa. À Patrícia Silva, do Núcleo de Cooperação Internacional da FLUL, e à Tatiana Dinis, do CET, por suavizarem tão gentilmente meu percurso burocrático na instituição.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente, pela disponibilidade, pelo rigor, pela leitura sempre atenta e criteriosa, por ter extraído o melhor de mim como acadêmico, por seu imenso talento artístico e, acima de tudo, por sua amizade. Por todos os cantos do planeta, investigadores de Mestrado, Doutoramento e Pós-Doutoramento repetem a mesma ladainha: o orientador é ausente, mais atrapalha do que ajuda, detém menos conhecimento do que o aluno... Meu orientador felizmente se revelou como o oposto dessa caricatura: comprometido com meu processo de aprendizagem, sempre acessível e pronto a ajudar, dono de opiniões pertinentes e auspiciosas, firme em seu direcionamento e carinhoso no trato pessoal, detentor de um conhecimento invejável e tão excelente ator quanto pesquisador. Obrigado por me guiar nessa árdua jornada, “Sr. Ninguém”!

Ao Prof. Dr. Rui Manuel Pina Coelho, pelas fascinantes aulas na disciplina de Teorias do Teatro e da Performance ministradas na UL, as quais foram cruciais para o refino de meu problema de investigação e para conceder maior robustez ao capítulo de revisão bibliográfica da pesquisa.

À Faculdade de Administração e Ciências Contábeis (FACC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) pela licença para meu Pós-Doutoramento. Aos chefes de Departamento, Prof. Dr. Helios Malebranche Olbrisch Freres Filho e Prof^{ra}. Dr^a. Maria de Fátima Bruno de Faria, por terem concedido seu apoio e propiciado as condições para minha capacitação profissional. À Sásia Valentim Pinto por me ajudar a enfrentar e vencer a papelada. Aos amigos Prof^{ra}. Dr^a. Ana Carolina Pimentel da Fonseca, Prof. Dr. Luciano Rodrigues de Souza Coutinho, Prof. Dr. Paulo Cesar Lopes Pereira e Prof. Dr. Renato Nunes Bittencourt pela gentileza de me substituírem em minhas aulas.

À toda a comunidade impro do Rio de Janeiro por me conceder a honra de representar a todos os grupos em minha jornada na Europa, pela fé em meus projetos acadêmicos e por todo o carinho que me foi continuamente enviado ao longo desse tempo. A todos os que ajudaram a construir nosso Festival Universitário de Teatro de Improviso, que deram seus depoimentos para o nosso (ainda inédito) documentário cinematográfico sobre a cena impro carioca e que diariamente se dedicam à difícil missão de elevar nossa arte ao patamar do Grande Teatro.

Aos grupos brasileiros que aceitaram participar de minha investigação, sem estabelecer qualquer barreira à circulação de conhecimentos acerca de seus surpreendentes e geniais processos de criação: Baby Pedra e o Alicate, Cachorrada Impro Clube e Imprudentes. Minha admiração por vocês não conhece limites. Seus loucos adoráveis! Quantas saudades senti de todos! Obrigado a cada improvisador que teve a sensibilidade e a coragem de dividir comigo suas alegrias, suas inquietações e suas mazelas. Obrigado também aos coletivos e improvisadores brasileiros com os quais dividi o palco, a todos com os quais aprendi, com os quais enxuguei uma cerveja. Somente para citar alguns de uma lista tão vasta e querida: Alcateia, Armacena, Bendita Fruta, Café com Leite, Carioca Jocketrotters, Coletivo Improvisadores Anônimos, Cowabungas, Éramos Seis, Grupo de Risco, ImproMime, Impronozes, Improtempo, Molóides, Sungas Brancas, enfim (a lista é maior que isso!)... que galera porreta nós formamos!

À toda a comunidade impro de Portugal – Lisboa, Queluz, Sintra e, em breve, Coimbra e tantos outros sítios para os quais precisamos expandir urgentemente – por me regalar com uma acolhida digna de um embaixador estrangeiro, por uma guarida tão calorosa que me fez sentir, em poucas semanas, como se eu fosse um de vocês. Hoje tenho o mais imenso orgulho de dizer que enfim pertenço, também, a essa magnífica coletividade, com muito brio e satisfação! Vou contar os dias para que possamos nos reencontrar em palco.

Aos grupos portugueses que abraçaram meu trabalho, criando todas as condições para que a pesquisa pudesse fluir de forma livre e sincera. Obrigado aos artistas e grupos que sempre responderam às minhas perguntas mais estranhas, mesmo quando eu teimava em gravar suas respostas no meio da rua, durante a

madrugada gelada: Commedia a la Carte, Improv FX e Instantâneos. Meu encantamento com todos não tem limites. Que privilégio ter abraçado a todos, que saudades sentirei de vocês! Obrigado pela cortesia e pelo companheirismo de dividirem comigo suas histórias, suas dores e seus segredos. Obrigado também aos grupos e aos improvisadores portugueses com os quais partilhei o palco, a todos que encontrei na estrada, com os quais atuei, com os quais dividi um fino ou um imperial (ainda não entendo a diferença). Para citar apenas alguns mais próximos, todos marcados por incomensurável talento: bYfurcação, Cardume, Improvisto, Lilimprov, Os Improváveis e Sem Rede. Que malta porreira nós formamos!

À direção do Festival Noites Imprevistas 2018 e do Festival Espontâneo 2019, por me elencar como convidado especial de tão renomados eventos. Foi esplendoroso subir ao palco com vocês.

Aos notáveis informantes-chave da investigação, um time invejável composto por quatro eminentes maestros no gênero impro, cujas palavras tiveram para mim uma força quase axiomática: Gabriela Duvivier, Gustavo Miranda Ángel, Luana Maftoum Proença e Omar Argentino Galván.

Aos estudantes que, no ano de 2017, viabilizaram nosso Festival Universitário de Teatro de Improviso – Antônio, Catarina, Cecília, Fernanda, Júlia, Larissa, Leo, Matheus, Pedro Henrique, Zé Augusto, Zé Mário e toda a rapaziada –, bem como aos artistas, encenadores e professores que ministraram oficinas no evento e aos grupos que se apresentaram na Sala Vera Janacopulos: Armacena, Baby Pedra e o Alicate, Cachorrada Impro Clube, Coletivo Improvisadores Anônimos, Coletivo Ordinário, Frangos de Makumba, Imprudentes e Teatro do Nada. Arte é resistência, e resistir foi o que fizemos, talvez agoureiros de que, pouco depois, por sobre todos nós avultaria a sombra do autoritarismo.

À Companhia de Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro e a seus diretores Aline Bourseau e Dinho Valladares, pelo valente e animado Campeonato Carioca de Improvisação – que em 2019 chega à sua 15ª edição – e por manter o teatro de improviso como disciplina fundamental no currículo obrigatório de seu curso de formação de atores.

Aos aguerridos Davi Salazar e Tomaz Pereira, pela brava iniciativa do Circuito Carioca de Impro, que desponta como referência elogiável na agenda teatral do Rio de Janeiro, mesmo quando as estouvadas forças fascistas instaladas no país optam pela irrefletida desvalorização da cultura.

Aos artistas da Oficina de Teatro de Condeixa, primeira porta que se abriu para mim em Portugal, pela garra e pelo talento. Obrigado aos amigos Diana Lima, Marli Silva e Rafael Graça por sua empatia, bem como a todos os outros atores e atrizes que me receberam tão entusiasmamente no Cine-Teatro.

Ao Instituto para o Desenvolvimento Social de Lisboa (IDS) pela confiança em aceitar minha contribuição para a formação de jovens tão plenos de esperança, de vocação e de brilho artístico. Obrigado pela honra de representar o IDS na prestigiada Futurália 2019, com nosso pioneiro espetáculo “176 anos”. Sigam despertando os visigodos! Agradeço ao grande Adérito Lopes, ator valoroso e bicho de teatro como eu, camarada que catalisou realizações tão gratificantes em minha carreira. Obrigado às incansáveis professoras Filomena Gonçalves e Paula Henriques, bem como à amável diretora Paula Branco, pela estima e pela oportunidade ímpar que me foi oferecida. À gentil Carla Castro, pela chance de ampliar essa proposta para públicos maiores. Ainda vamos levar para o palco uma “desgarrada”, tenham certeza disso!

Aos estudantes e aos professores do Instituto Politécnico de Coimbra (IPC) por terem investido seu tempo em apreciar algumas das inúmeras possibilidades trazidas pelo Sistema Impro ao teatro e à educação. Obrigado à Profª Drª Susana Gonçalves, diretora do Centro de Inovação e Estudo da Pedagogia do Ensino Superior (CINEP/IPC) por encampar prontamente todas as minhas propostas e ao Prof. Dr. Ricardo Correia, diretor do Clube de Leitura Teatral de Coimbra, por me receber em seu seletor grupo. Saudações especiais aos jovens atores-improvisadores da Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC/IPC). Continuem dançando à beira do abismo!

Ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) da Associação Acadêmica da Universidade de Coimbra (AAC/UC), por valorizar meus esforços como artista e por engrandecer minha carreira como professor. Ao Tiago Santos, aos participantes do projeto Cinemalogia e a todos os interessados pelo Festival Caminhos do Cinema Português pela inesquecível distinção que me foi atribuída. À Cláudia Bonina, ao Daniel Gandra, ao Junior Lima, ao Lucas Knoeller, à Verônica Santos e a toda a malta pelo timaço que montamos.

Ao maestro Flávio Lobo Cordeiro, por ter me treinado diligentemente para respirar, andar, correr e, finalmente, para voar como improvisador. Muitos anos depois de suas primeiras lições, ainda me deparo com seus preciosos ensinamentos em cursos avançados de impro na Europa, ministrados por artistas de reconhecimento internacional. E eu já conhecia tudo desde suas aulas naquela salinha azul...

Ao maestro Claudio Amado, do fantástico coletivo carioca Teatro do Nada, pela benevolência de me revelar alguns dos mais intrincados mistérios da improvisação em *long form*, uma das mais complexas modalidades performativas às quais um artista pode se entregar.

Ao maestro Rodrigo Amém, por me ensinar a estabelecer corretamente a plataforma para as histórias mais inventivas que minha imaginação consegue criar.

A todos os improvisadores, encenadores e educadores com os quais aprendi e conheci algumas das infinitas facetas do maravilhoso Sistema Impro, dentre os quais destaco os seguintes, em uma incompleta listagem de maestros oriundos de tantas culturas: Agnes Edvall (Gbgimpro / Suécia), Ben Macpherson (Missimps Improv Comedy / Inglaterra), Devin Bockhart (Brooklin Comedy Collective / Estados Unidos), Feña Ortalli (El Club de la Impro / Espanha), Gael Perry (La Carpe Haute / França), Genaro Ochoa (ImproTOP / México), Gustavo Miranda Ángel (Acción Impro / Colômbia), Isaac Simon (Tag Out Theater / Holanda), Jorge Rueda (ImproMadrid / Espanha), José Luis Saldaña (Complot Escena / México), Juan Botero Angarita (Solución Impro / Colômbia), Keng-Sam Chane Chick Té (La Bagasse / Ilha da Reunião), Mico Pugliares (Teatribù / Itália), Nick Byrne (Impro ACT / Austrália), Omar Argentino Galván (Improtour / Argentina), Phil Lunn (Hoopla! & The Staccatos / Inglaterra), Rob AndristPlourde (Chicago Boom / Holanda) e Shaun Lowthian (Do Not Adjust Your Stage / Inglaterra).

Aos amigos cujas fotografias eternizaram momentos improvisados em nosso trabalho: Antonio Alves, Fernando Bittencourt, Hugo Rosa, Isadora Lima, José Augusto Mansur, Leandro Andrade e Ricardo Vaz.

Ao incomparável improvisador, dramaturgo, encenador e pedagogo Keith Johnstone, ilustre criador do Sistema Impro, por ter proposto a ampliação das bases de desenvolvimento para o trabalho atoral e sugerido novos parâmetros para um melhor aproveitamento das competências de artistas e outros profissionais que valorizam a espontaneidade em suas vidas, por intermédio de uma concepção igualitária e democrática das artes performativas.

Aos meus irmãos Frangos de Makumba, em todas as suas formações – Fernando Bittencourt, Flávio Lobo Cordeiro, Francisco Nieto, João de Carvalho, José Guilherme Vasconcelos e Rafael Nunes –, com os quais tive o prazer de levar o Teatro-Esporte ao limite. Aos Bastardos!, aos Improssauros e aos Paranoides, pelas saudades da arena.

À Prof^a Dr^a Maria da Penha Felício dos Santos de Carvalho, pela paixão pelos livros, por sua devoção às ciências humanas e por me ajudar a digerir as palavras de Maurice Merleau-Ponty.

À minha companheira Marina Dias de Faria, por seu apoio fiel e incondicional, por seu suporte afetivo, por ser uma interlocutora constante em meus trabalhos acadêmicos e artísticos, por sempre estar estrategicamente posicionada na plateia ou nos bastidores quando me apresento em palco, por ser a maravilhosa mamãe da nossa adorada Joana e por fazer de nosso amor o tema principal da história que improviso a cada dia.

Aos atores e aos espectadores que participaram da co-criação da histórica performance “Papaya Improvisada”, apresentada no Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) às 22 horas do dia 14 de junho de 2019, momento que marca a estreia do primeiro espetáculo de teatro de improviso desenvolvido e apresentado por artistas de Coimbra. Ao meu bravo elenco, formado por improvisadores da Escola Superior de Educação de Coimbra, da Oficina de Teatro de Condeixa e da Universidade de Coimbra: Afonso, André, Carlos, David, Diogo, Iara, Letícia, Lucas, Mariana Brum, Manaia, Oreste e Susana. À minha companheira de arte e de vida, Marina Faria, que arbitrou o truelo de Teatro-Esporte entre as equipes Camisas Sujas, Macacos no Espaço e Dinamite, a qual se sagrou campeã da amigável disputa. À minha filha Joana Carvalho, que brilhou em sua estreia em palco aos cinco anos de idade, para surpresa e orgulho do pai. O espetáculo “Papaya Improvisada” foi a melhor “defesa de tese” que eu poderia desejar.

APRESENTAÇÃO

Na tarde de 30 de março de 2019, durante a 8ª edição do Festival Espontâneo de Teatro de Improviso, produzido e dirigido pelo coletivo português Instantâneos, encaminhei ao legendário Omar Argentino Galván um questionamento acerca de qual seria a importância de Keith Johnstone, criador do paradigmático Sistema Impro, para os improvisadores de hoje. A atilada resposta de Galván certificou-me da real motivação por trás de minha investigação de Pós-Doutoramento, que naquele momento encontrava-se em andamento havia mais de um ano e meio: Keith abriu uma porta, talvez mesmo sem saber o que estava por trás dela, olhou lá para dentro e descreveu o que viu, mas somos nós, seus herdeiros, a quem ele ainda insufla com sua inspiração, aqueles que experimentam a missão de passar pela porta e explorar cada canto desse novo mundo que nos foi descortinado.

A presente investigação foi epistemologicamente concebida e metodologicamente estruturada para desenvolver uma análise intercultural da corporalidade nos processos criativos de coletivos teatrais brasileiros e portugueses identificados com o Sistema Impro de Keith Johnstone. Seu projeto estético e sua pauta sociopolítica, contudo, encontram-se relacionados, desde o nascedouro, a prover sustentação acadêmica para teóricos e praticantes interessados em contribuir para que o teatro de improviso possa figurar igualmente no arrolamento das mais prestigiadas artes performativas, lugar que infelizmente lhe parece vir sendo denegado, um pouco por prejulgamento, outro pouco por desconhecimento. Para retomar a metáfora de Galván, que fortalece meu trabalho tanto como missão quanto como pesquisa, em busca de relevância para o Sistema Impro, meti o pé na porta e entrei com o corpo inteiro.

Sob essa perspectiva, minha escolha pelos processos criativos relacionados à corporalidade não ocorreu por acaso. Por sua ênfase na espontaneidade e na instantaneidade como aspectos simultaneamente processuais e resultantes da criação, os percursos criativos em impro entabulam transformadoras potencialidades performativas, as quais me parecem atender a muitos dentre os incontáveis apelos por renovação nas artes vivas. O corpo, por sua vez, revela-se como componente primígeno do fato teatral e como vetor da ação convocada pela performance, instituindo-se como elemento fulcral em fenômenos tais como a coparticipação e a produção do efeito de presença. Por meio de sua conexão com a performatividade, a corporalidade estebelece um diálogo essencial com a teatralidade, o que contribui para uma assimilação do Sistema Impro como legítimo representante da arte teatral, desafiando a leviana acusação imposta pelo senso comum de que o teatro de improviso se patenteia como o primo esnobe da *stand up comedy*, modalidade de entretenimento na qual são minimizadas as exigências da encenação, tanto em termos de corporalidade quanto de teatralidade.

Nesta pesquisa, evidencia-se que há muito corpo no Sistema Impro. A partir da proeminência dessa corporalidade, espera-se que o limiar da teatralidade seja desbravado pelos improvisadores. A fronteira que me importa transpor, aqui, não envolve somente Brasil e Portugal – aproximação mais do que necessária –, mas antes o limite que se fixa ao Sistema Impro como gênero performativo que, por variadas razões, ainda não mereceu um amplo reconhecimento como forma artística agregada ao Grande Teatro. Tal legitimação requer um investimento conjunto por parte de acadêmicos e praticantes.

Este é o primeiro trabalho acerca de teatro de improviso desenvolvido em nível de pós-graduação *stricto sensu* no abalizado Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, provavelmente, o primeiro estudo sobre o tema realizado em Portugal, com uma investigação empírica que congloba coletivos portugueses em sua amostra, além dos grupos brasileiros. Do outro lado do Atlântico, calculo que tenham sido registradas

menos de quinze dissertações de Mestrado, teses de Doutorado e relatórios de investigação de Pós-Doutorado sobre impro no contexto brasileiro – vale o conselho de que a obra “Improvisação como Espetáculo”, da Prof^a Dr^a Mariana Lima Muniz, deve ser o ponto de partida para qualquer investigação sobre teatro de improviso no Brasil. Tristemente, em língua portuguesa, raríssimos livros foram publicados acerca do Sistema Impro de Keith Johnstone. Optei, assim, por redigir uma tese como produto final de meu Pós-Doutoramento. Passei dois anos referindo-me a este documento como “tese” e suprimi o termo do relatório somente em sua versão final. Todos os elementos de uma tese de Doutorado encontram-se aqui, menos a folha inicial com as assinaturas dos membros de uma banca que não conviria montar, em razão das especificidades ritualísticas do processo de Pós-Doutoramento.

Por todas essas razões, estive particularmente paranoico, ao longo do último biênio, com respeito aos três critérios universalmente admitidos como parâmetros fundamentais de avaliação para qualquer investigação acadêmica, os chamados 3 R’s: relevância, rigor e resultados. Correspondentemente, cada parágrafo deste documento foi redigido para dotar de robustez meus argumentos e aqueles dos pesquisadores que virão depois de mim. A estes últimos, deixo o alerta de que projetar uma agenda acadêmica para reivindicar para o teatro de improviso a deferência angariada pelo Grande Teatro significa, antes de tudo, traçar um itinerário contra-hegemônico de investigação. Tal movimento demanda uma vigilância redobrada com respeito às lacunas inevitavelmente deixadas durante o processo da pesquisa. Estamos falando de trabalho duro, dentro e fora do palco. Não há outro caminho possível.

A realização de uma investigação em nível de Pós-Doutoramento representa, para aqueles que crêem poder flunar por uma eterna Disneylândia, um bilhete para um despreocupado período de turismo acadêmico. Pelos motivos anteriormente expostos, minha atitude foi precisamente a oposta. Por dois anos, vivi em função deste trabalho que agora apresento com grande orgulho. Minha revisão bibliográfica começou a ser redigida no Rio de Janeiro, em 2017 – quando meu orientador, o Prof. Dr. Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente, aceitou me supervisionar inicialmente à distância –, continuou em Lisboa, quando a tutoria passou para o olho-no-olho, e terminou em Coimbra, onde vivi por mais de doze meses. A metodologia foi planejada em Ouarzazate, no deserto do Marrocos, durante um período prolongado de labuta, mas sua redação final ganhou forma no inverno de Coimbra. O estudo empírico estendeu-se do Rio para Lisboa, Queluz e Sintra, principalmente, mas minhas reflexões dependeram de participações como ator e/ou espectador em espetáculos e festivais de impro em cidades tais como Amsterdam, Barcelona, Berlim, Leicester, Londres, Madri e Nottingham.

Meu texto não foi engendrado para proporcionar uma leitura tranquila. Minha preocupação principal está em fazer avançar um tanto mais o conhecimento acumulado sobre teatro de improviso, legando aos *performers* e aos pesquisadores do campo material suficiente para assegurar a continuidade de nossa missão conjunta de escalonar o Sistema Impro a um patamar ainda mais respeitável. Meu compromisso não é com o leitor que se aconchega debaixo de uma coberta quadriculada para folhear páginas rabiscadas para lhe proverem a falsa ilusão de que, dali, daquele ninho seguro, será possível vivenciar experiências alheias como se fossem suas, mas antes com os artistas e investigadores mergulhados em nossa missão como improvisadores, com aqueles que acreditam que, tanto a pesquisa artística quanto a pesquisa acadêmica, esteiam-se na aceitação do risco como combustível para toda essa angústia que nos impele para o palco, de onde dividimos com o público, no calor da ação, tudo aquilo que necessita transbordar, espontaneamente, da vida para nossos corpos.

Coimbra, 7 de julho de 2019
José Luis “Zeca” Carvalho

SUMÁRIO

1 O PROBLEMA

1.1 Introdução.....	1
1.2 Objetivos.....	10
1.2.1 Objetivo principal.....	10
1.2.2 Objetivos intermediários.....	10
1.3 Delimitação da pesquisa.....	10
1.4 Relevância do estudo.....	18

2 QUADRO TEÓRICO REFERENCIAL

2.1 Improvisação, espontaneidade e processos criativos no Sistema Impro.....	22
2.1.1 A improvisação e as artes performativas.....	22
2.1.2 O desenvolvimento da improvisação como espetáculo.....	25
2.1.3 O Sistema Impro de Keith Johnstone.....	34
2.1.4 Espontaneidade, instantaneidade e processos de criação.....	40
2.1.5 Processos criativos em impro.....	44
2.2 O corpo nas artes performativas: da percepção à (re)criação.....	50
2.2.1 Corporalidade e criação atoral.....	50
2.2.2 A percepção do artista, a performatividade e a expressão do corpo.....	54
2.2.3 Corpos sem órgãos, paradoxais e intensificados.....	58
2.2.4 O corpo improvisado.....	65
2.2.5 Intensificação do corpo para a criação atoral em impro.....	69
2.3 A corporalidade nas artes performativas sob uma perspectiva intercultural.....	74
2.3.1 Corpo, cultura e a arte da improvisação.....	74
2.3.2 A pesquisa e a práxis intercultural nas artes performativas.....	79
2.3.3 O corpo-encruzilhada do improvisador brasileiro.....	82
2.3.4 Corpos que se reerguem nas artes performativas portuguesas.....	91

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 Orientação epistemológica.....	103
3.2 Universo e amostra.....	104
3.3 Seleção dos sujeitos.....	106
3.3.1 Improvisadores brasileiros.....	106
3.3.1.1 Baby Pedra e o Alicate.....	106
3.3.1.2 Imprudentes.....	109
3.3.1.3 Cachorrada Impro Clube.....	112
3.3.2 Improvisadores portugueses.....	114
3.3.2.1 Commedia a la Carte.....	114
3.3.2.2 Instantâneos.....	116
3.3.2.3 Improv FX.....	119
3.3.3 Informantes-chave.....	122
3.3.3.1 Gabriela Duvivier.....	122
3.3.3.2 Omar Argentino Galván.....	123
3.3.3.3 Gustavo Miranda Ángel.....	125
3.3.3.4 Luana Maftoum Proença.....	126
3.4 Coleta de dados.....	128
3.4.1 Observações de campo.....	129
3.4.2 Entrevistas.....	134
3.4.3 Registros textuais, fotográficos e audiovisuais.....	136
3.5 Tratamento dos dados.....	138
3.6 Limitações do método.....	138

4 REPRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

4.1 Uma análise compreensiva da corporalidade nos processos criativos em impro.....	141
4.1.1 A relevância da corporalidade para a criação atoral no teatro de improviso.....	141
4.1.2 Corpos, relações e processos coletivos de criação no Sistema Impro.....	150
4.1.3 Dos "padrões de excelência" ao desenvolvimento continuado da corporalidade.....	154
4.1.4 Criação e performance corporal de improvisadores atores e não atores.....	160
4.2 Análise intercultural da corporalidade em processos criativos de improvisadores.....	165
4.2.1 Fanfarrões e malandros improvisando nas encruzilhadas brasileiras.....	165
4.2.2 Antigos corpos que emergem de um Portugal profundo.....	169

4.2.3 Palhaços e máscaras: corpos autênticos e imaginativos.....	174
4.2.4 Os corpos que animam a cena impro em Portugal.....	181
4.2.5 Música improvisando corpos dançantes e brincantes.....	188
4.2.6 O "corpo de futebol" do jogador-improvisador brasileiro.....	195
4.2.7 Violência e resistência: corpos que lutam.....	201
4.2.8 Abertura dos corpos, sexo, gênero e sensualidade.....	208
4.2.9 Desconstruindo as supositícias "hierarquias" da corporalidade.....	215

5 CONCLUSÃO

5.1 Considerações conclusivas.....	224
5.2 Sugestões para uma nova agenda de pesquisas.....	227
5.3 Recomendações para os praticantes.....	231

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	236
---------------------------------	-----

Anexo A - Breve história do movimento impro em Portugal.....	271
Anexo B - A Companhia do Chapitô e a geração de 1990 do teatro português.....	274
Anexo C - O modelo de André Sobral: retrato da cena impro portuguesa em 2018.....	276

1 O PROBLEMA

Sob a égide do campo disciplinar dos estudos de teatro, o capítulo introdutório do presente documento contextualiza a inquietação acadêmica motivadora da pesquisa, definindo como seu objetivo principal desenvolver uma análise da corporalidade nos processos criativos de coletivos teatrais brasileiros e portugueses identificados com o Sistema Impro de Keith Johnstone, a partir de uma perspectiva intercultural. Depois de balizar a investigação em função de sua delimitação em termos de foco e escopo, o capítulo justifica a relevância da pesquisa por meio de suas contribuições no sentido da expansão dos conhecimentos teóricos e aplicados atinentes à improvisação teatral como espetáculo, aos processos criativos espontâneos em artes vivas, à corporalidade como matéria-prima para o trabalho do ator-criador e ao paradigma da interculturalidade em artes performativas.

1.1 Introdução

Epistemologicamente alinhada ao campo disciplinar dos estudos de teatro (FISCHER-LICHTE, 2008, 2016; PEWNY, 2012; STATES, 2003; WHITTON, 2009), a presente investigação encampa a perspectiva do ator-criador, inaugurada pelo filósofo francês Denis Diderot (ver: DIECKMANN, 1961). Segundo Charton (2013), tal perspectiva se distingue, na contemporaneidade, pela ênfase na performatividade dos atos artísticos e pela relevância da autonomia criativa do ator. Lemarié (2003) acrescenta a tal abordagem a importância da imaginação, da corporalidade e da presença, capazes de tornar o ator, simultaneamente, aquele que inventa e aquele que descobre, aquele que joga e aquele que assiste, aquele que imagina e aquele que vem ao encontro da imaginação.

Para Langlais (2017), o jogo corporal institui-se como o principal recurso do ator-criador, capaz de fazer com que o artista permaneça no presente, trabalhe simultaneamente como intérprete, autor e inventor, saiba sugerir e desenvolver propostas em palco, possa engajar sua corporalidade a serviço da imaginação cênica, esteja apto a construir um personagem e conceda primazia a sua performatividade. Nesse contexto, o autor da presente investigação endossa a posição de Calado (2009, p. 45-46) acerca de que, em Portugal, assim como no Brasil, a experiência da criação teatral deve ser criticamente alentada a partir das circunstâncias das quais ela emerge, caracterizando “um fazer que se pensa a si mesmo”, e aceitando o “desafio incontornável” de intentar, “mais que treinar artesãos habilidosos, formar artistas implicados em relevantes processos de criação, nos quais a pesquisa possa desempenhar um papel”.

Sob tal perspectiva, acredita-se que a improvisação teatral – consensual desde meados do Século XX enquanto alicerce para a aprendizagem atoral (p. ex.: FARGIER, 2017; FARIAS, 2001; KOUDELA, 2004; KUSNET, 1992; POTIRON, 2018; PROENÇA, 2013), para a potencialização dos processos criativos de artistas e coletivos teatrais (p. ex.: BROOK, 1995; CAFARO, 2008; FRIIS & LARSEN, 2006; MUNIZ, 2015; SCOTT, 2014; VIONNET, 2018), bem como para a realização performática nas artes cênicas contemporâneas (p. ex.: FROST & YARROW, 2015; HOLDEN, 2017; JACKSON, 2017; JOOS, 2012; LOCKFORD & PELIAS, 2004) –, ainda possa arrolar proeminentes contribuições teóricas e aplicadas¹, particularmente quando se avoca para o debate uma categoria específica de abordagem improvisacional, que ora se institui como um dos pilares acadêmicos desta investigação.

¹ Vaïs (2010) considera a improvisação como recurso essencial para o ator-criador.

Dudeck (2013a) intitula como “Sistema Impro” o conjunto de teorias, terminologias, pedagogias, técnicas, exercícios e jogos criados pelo encenador britânico Keith Johnstone para potencializar o treinamento de atores e dinamizar a prática teatral, por intermédio de criações espontâneas e colaborativas que encorajam o uso de respostas livres e intuitivas pelos participantes. A autora deslinda que o sistema de Keith Johnstone (1990; 1999) ganhou os palcos do mundo em função do Teatro-Esporte², concepção cênica que representa a variante competitiva do Sistema Impro, por meio da qual grupos de improvisadores são confrontados numa disputa assemelhada a uma partida desportiva – frequentemente, mas nem sempre denominada “*Match* de impro”³ (FERREIRA, 2015; FROST & YARROW, 2015; PRIGGE-PIENAAR, 2018) – em que as cenas são avaliadas por árbitros e/ou pelo público.

Conforme dilucidam Dudeck (2013a), Farley (2017) e Fortier (2013), Keith Johnstone é um educador, teórico, encenador e criador de práticas teatrais atualmente desfrutadas por atores e não-atores em todo o planeta. Segundo os autores, adotando a concepção de que o teatro é uma sala de aula informal – na qual as vivências de todos podem ser coletivamente fruídas para (re)criar comportamentos genuínos, relacionamentos e narrativas espontâneas –, Johnstone vem se dedicando, por mais de meio século, a desenvolver e ensinar métodos teatrais alicerçados na improvisação, para atender a propostas educacionais e performativas.

Talhado como espetáculo, o Sistema Impro se apresenta sob a forma de jogos, disputas, cenas, monólogos, musicais e peças completas, em que a proposta pode ser cômica ou dramática, admitindo-se quaisquer variações dentro desse espectro (NAPIER, 2004). De todo modo, por intermédio da forma cênica da improvisação como espetáculo teatral – levada a termo perante o público, à qual se associa a nomenclatura genérica “teatro de improviso” e as denominações particulares “impro” ou “improv”⁴ –, logra-se a “revalorização da espontaneidade, da escuta, do coletivo, da coautoria entre público e atores, da valorização do momento presente na arte de criar e recriar histórias coletivamente no aqui e agora” (MUNIZ, 2015, p. 32). Vieira (2011, p. 10) observa que os termos “impro” e “improv” são usualmente aplicados quando se pretende “diferenciar a técnica de improvisação que é levada à cena (...) daquela utilizada em processos de criação teatral como meio de se construir partituras cênicas que somente serão encenadas após editadas e ensaiadas”.

Arnett (2016) distingue duas modalidades estilísticas principais no teatro de improviso: os espetáculos de *long form* (formato longo) e as peças que reúnem cenas de *short form* (formato curto) – nesse contexto, o termo *form* remete à estrutura e às regras do jogo improvisado⁵. Os espetáculos de improviso em formato curto podem adotar o estilo esportivo ou competitivo, bem como assumir configurações não esportivas, nas quais a encenação se desobriga de exaltar a disputa entre os improvisadores diante do público. Fotis (2012) relaciona um terceiro gênero – por ele denominado *scriptprov* –, que remete a formatos baseados em esquetes derivados de improvisações. Para Leep (2008), o teatro de improviso baseado em esquetes – que não é explorado na presente pesquisa⁶ – consiste em cenas

² A proposta do Teatro-Esporte foi tornada marca registrada por Keith Johnstone e detalhadamente apresentada em sua obra “*Impro for Storytellers*” (ver: JOHNSTONE, 1999).

³ O controverso debate acerca das nomenclaturas Teatro-Esporte e *Match* de impro é pormenorizado no quadro teórico referencial da presente investigação.

⁴ Como minudencia Dudeck (2013a), as palavras “impro” e “improv” são abreviações para “improvisação”. A preferência pelo termo “impro” no Reino Unido e por “improv” na América do Norte deve-se tão somente a uma questão fonética, sem que as abreviações denotem qualquer distinção com respeito ao estilo de se praticar o teatro de improviso. Para Galván (2013), não há qualquer necessidade de se diferenciar tais termos quando se faz referência à técnica, aos jogos, aos exercícios ou aos espetáculos de teatro de improviso.

⁵ As características distintivas do *short form* e do *long form* são esmiuçadas nas páginas iniciais do referencial teórico, conquanto McLean (2019, p. 20) defenda que “o binário de short form e long form não é uma forma proveitosa de se discutir o teatro de improviso contemporâneo”.

⁶ Embora seja uma modalidade menos difundida do teatro de improviso, o autor da presente pesquisa assistiu a um *scriptprov* intitulado “*Inspired by the Sun*”, dirigido por Franck Buzz e apresentado por um *ensemble* de improvisadores de múltiplas

coletivamente compiladas para criar um espetáculo, em que as histórias são criadas a partir de ideias improvisadas e então refinadas em um processo de ensaio antes da performance.

Em comum entre todas as configurações assumidas pelo teatro de improviso, institui-se o postulado de que a combinação prévia entre os improvisadores é tida como indesejável, dispensável, contemptível ou improdutiva, e deve ser reduzida a um mínimo, para que, desde o início até o final da cena ou da história, a dramaturgia e sua representação se desenrolem à vista do público e com sua participação, de maneira absolutamente espontânea, como qualifica Muniz (2004), no calor da ação⁷. Evidentemente, perpassam essa proposta questões atemporais dicotomicamente relacionadas entre texto e performance, mediação e cooperação, contemplação e laboração, dramaturgia e corporalidade (ver, p. ex.: MEISNER & MOUNSEF, 2011). Na presente investigação, como se mostra mais adiante, a corporalidade se instaura como fulcro analítico primacial⁸.

A criação de uma estrutura dramática no calor da ação demanda uma carga elevada de treinamento e um significativo apuramento da técnica (MUNIZ, 2015), o que faz com que a preparação dos improvisadores seja um componente capital dos processos criativos de atores e coletivos devotados ao teatro de improviso (FERREIRA, 2015; LOBMAN, 2015). Em tal contexto, recomenda-se acatar a conjectura de Nachmanovich (1990, p. 10)⁹, acerca de que a arte nasce das fontes internas da criação espontânea, chegando-se então ao entendimento de que “o trabalho da criatividade não é um problema de fazer o material aparecer, mas de desobstruir os obstáculos que impedem seu fluxo natural”. Tal diretriz tem, obviamente, um enunciado bem mais trivial do que sua operacionalização.

Surge ainda um elemento complicador quando se considera não apenas o âmbito individual da criação, mas também o trabalho grupal. O processo criativo no Sistema Impro se estrutura precipuamente a partir de exercícios que encorajam o desenvolvimento da espontaneidade e o desbloqueio da criatividade, mas sobretudo a colaboração (HALPERN, CLOSE & JOHNSON, 2001; HINES, 2016; PRIGGE-PIENAAR, 2018; STOKSTAD, 2003), buscando harmonizar a imaginação de duas ou mais pessoas e enaltecer o princípio de “dar e receber” para fazer avançar as histórias construídas por meio de relações entre os personagens (DUDECK, 2013a). Roubine (1982, p. 67-68) adiciona que a criação teatral assentada na improvisação “não se apoia exclusivamente na memória e na espontaneidade individuais. Ela utiliza também o trampolim da reflexão coletiva”.

O foco da presente investigação na corporalidade integrada aos processos criativos de coletivos devotados ao teatro de improviso angaria mais complexidade para o trabalho, embora encontre aderência ao contexto da improvisação. Lavoie (1985, p. 104), por exemplo, define a improvisação como a arte de “fazer o corpo falar, esvaziando o verbo, a palavra, o discurso”. De fato, mais do que permitir a impugnação do primado do texto por parte do ator, o avivamento da corporalidade confere ao improvisador a libertação de sua imaginação, a ampliação de sua performatividade e de seu acervo expressivo, sua disponibilização para os processos de criação artística e a desobstrução de seus impulsos de transgressão artística (CAFARO, 2008). Tais possibilidades se relacionam primordialmente à capacidade de imaginação relacionada à experiência da corporalidade, por intermédio da qual o corpo

nacionalidades durante o V Barcelona Improv Group International Festival, na noite de 10 de novembro de 2018, no Teatro El Cercle de Gràcia, em Barcelona, na Espanha.

⁷ Pavis (1998, p. 181) prefere o termo “no calor do momento”.

⁸ Em uma definição superficial e introdutória para o presente trabalho, recorre-se a Soares, Kaneko e Gleyse (2015), que entendem a corporalidade como a apresentação consciente e criativa de um composto de manifestações corporais historicamente elaboradas para propiciar a interação e a comunicação de diferentes sujeitos consigo mesmos, com os demais indivíduos e com seu meio social. Posteriormente, na subseção 1.3 deste documento, apresenta-se um debate aprofundado acerca do conceito de corporalidade em artes performativas.

⁹ Nesta pesquisa, todas as citações literais coletadas a partir de fontes bibliográficas originalmente redigidas em espanhol, francês, inglês e italiano receberam tradução livre por parte do autor da presente investigação.

apresenta “o poder de se imaginar em todas as escalas, tornando-se microscópico ou macroscópico, criando figurações mínimas ou máximas de espaços e matérias, estreitando o tempo até a simultaneidade ou dilatando-o em múltiplas nuances de lentidão” (GIL, 2018, p. 332). Keith Johnstone professa tal potencialidade desde os primórdios de seu Sistema Impro.

Ao final dos anos 1950, o escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett – que seria laureado com o Nobel de literatura em 1969 –, endereçou a Keith Johnstone uma carta, em que redigiu “o palco é uma área de máxima presença verbal e máxima presença corpórea”, para receber do criador do Sistema Impro a seguinte reflexão: “a palavra *corpórea* realmente me fascinou” (JOHNSTONE, 1990, p. 12). Documenta-se assim, por intermédio da narrativa do próprio fundador do Sistema Impro, a hereditariedade do encantamento de muitos atores dedicados ao teatro de improviso pela questão da corporalidade, a qual governa a presente investigação – a exemplo de muitas outras pesquisas em artes performativas, haja vista que, como vaticina Han (2008, p. 13), “o lugar do corpo nas práticas cênicas contemporâneas é actualmente dominante e um fenómeno em expansão”, provavelmente em decorrência de, particularmente desde o final dos anos 1960, os artistas performativos ocidentais terem reivindicado o corpo como material fundamental da práxis artística (GOLDBERG, 1979).

Foto 1 – O grupo Baby Pedra e o Alicate improvisa uma cena protagonizada por uma geladeira (vivida por Bernardo Sardinha, ao centro), durante o espetáculo “Puppet Fiction”, apresentado no Circuito Carioca de Impro, na noite de 7 de abril de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Adriano Pellegrini, Bernardo Sardinha e Carlos Limp]

A relevância da corporalidade no Sistema Impro pode ser ilustrada, por exemplo, pela Foto 1, que mostra o coletivo Baby Pedra e o Alicate – um dos três grupos brasileiros que compõem a amostra da etapa empírica da presente investigação, e que conta, em seu elenco, com improvisadores que foram estudantes diretos de Keith Johnstone – durante o processo de criação de uma história protagonizada por uma geladeira, a qual levava uma existência

inusitada para um eletrodoméstico, dedicando-se inclusive a uma movimentada vida amorosa. A cena foi apresentada na primeira edição do Circuito Carioca de Improvisação Teatral¹⁰.

Para Evans (2008, p. 296), a obra de Keith Johnstone pode ensinar uma nova formulação acerca do trabalho corporal do ator por meio da ideia de jogo, a qual pode ser desafiadora, vívida e libertadora, quando nos dispomos a “entender o risco, os perigos e o êxtase dos aspectos desregrados do treinamento do movimento como potencialmente subversivo e também potencialmente produtor de novas concepções de subjetividade”. O arrebatamento dos improvisadores pela corporalidade naturalmente extrapola o Sistema Impro, bem como outras manifestações da práxis improvisacional em artes performativas, enlevando praticantes e acadêmicos em incontáveis campos do saber. Nas artes cênicas, contudo, a corporalidade constitui uma temática capital (cf. CORMANSKI, 2015; CYR, 2014). Para Lacascade (2018), por exemplo, o teatro é um organismo vivo que age localmente por meio dos corpos dos atores e globalmente através dos corpos que aqueles primeiros corpos encontram, aumentando suas potências de vida. Duenha (2014, p. 101) considera impossível pensar em um teatro no qual “as experiências não são vividas nos corpos, e intensificadas nas sensações que insurgem da relação entre eles”.

Assim, a partir do Século XX, o corpo performativo passa a ocupar uma posição central em relação aos questionamentos dos encenadores (ERICKSON, 1990; HELBO, BOUKO & VERLINEN, 2011; PAVIS, 1998). Se, no Século XIX, o corpo havia sido reduzido a um artefato semiótico do jogo atoral, por meio de uma partição coreográfica, no Século XX, a performance corporal é tecnicamente abordada a partir de uma concepção ideológica de liberação do ator, pela via de uma busca pela eliminação de suas sedimentações históricas e culturais. Em tal contexto, é patente o protagonismo assumido pela corporalidade (FISCHER-LICHTE, 2008), particularmente no que tange à performatividade e, em segundo plano, à expressividade, como se discute adiante.

Para o ator e diretor russo Vsévolod Meyerhold, “o movimento – tomado em sentido amplo – constitui o elemento mais importante da arte do teatro” (PICON-VALLIN, 2008, p. 63), e esta perspectiva institui a razão pela qual é possível defender que, se os pianistas “constroem seus dedos de música, os atores devem construir seu corpo de teatro” (*id.*, p. 67). Para Gouhier (1968), a constituição do fenômeno teatral supõe o reconhecimento de uma presença apta a seguir uma trajetória dramática: um corpo vivo, capaz de movimentar-se, um corpo de carne. Por essa mesma razão, o autor defende que todo o teatro reside no corpo do ator, pois somente o ator tem a capacidade de criar o gesto. Nesse sentido, Gouhier (*op. cit.*, p. 72) evoca a ancestralidade da corporeidade do ator: “o teatro é filho da dança (...e) o movimento que está na origem do teatro é aquele do homem que dança para seus deuses”.

Segundo Helbo, Bouko e Verlinen (2011), o corpo do ator se torna o instrumento através da qual a organicidade e a totalidade do ser se exprimem, fazendo com que a corporalidade se ponha a serviço da representação emancipada. Nas palavras dos autores (*op. cit.*, p. 100): “presença do corpo, trabalho corporal, comunicação por corpos interpostos, a corporeidade se torna central” no teatro do Século XX, modificando consideravelmente a criação, a formação e, acima de tudo, a recepção, que se torna “ativa, livre (não mais constrita), corporal (não mais unicamente intelectual), cinestésica”. Para os autores, a cena

¹⁰ Idealizado e produzido por Davi Salazar e Tomaz Pereira, o Circuito Carioca de Improvisação Teatral, cuja primeira edição foi sediada no Teatro da Casa de España, reuniu alguns dos principais grupos de teatro de improviso do Rio de Janeiro em seis sábados consecutivos, entre os dias 3 de março e 7 de abril de 2018, perfazendo um total de onze espetáculos de impro. O autor da presente investigação apresentou-se em duas sessões do Circuito: na noite de 3 de março, no espetáculo “Paella de Impro”, uma *jam session* dirigida por Claudio Amado, do coletivo Teatro do Nada; e na noite de 24 de março, como improvisador convidado pelo grupo Imprudentes para o espetáculo “Impropose”. Nas noites em que não se apresentou, o autor empreendeu um registro fotográfico dos demais espetáculos do Circuito Carioca de Impro.

contemporânea devolve à carne do ator seu sentido performativo e sua potência expressiva, oportunizando que a corporalidade instaure a profundidade no jogo atoral.

A concepção contemporânea da corporalidade em artes performativas privilegia, pois, o caráter processual de transformação do corpo, que passa a ser compreendido como prática social e artística, como recurso essencial do processo criativo relacionado ao devir e como potencializador da presença cênica (VIONNET, 2018). Não por coincidência, para Wallace (2010), sistemas improvisacionais como aquele desenvolvido por Keith Johnstone apresentam uma natureza e uma dinâmica fundamentalmente performativa. A Foto 2, que retrata o momento em que um casal enamorado é tocado pelo espírito do amor, durante a apresentação de uma história improvisada a partir do universo shakespeariano pelo grupo Instantâneos – um dos três coletivos de Portugal que constituem a amostra da presente pesquisa –, ilustra como o efeito de presença¹¹ pode ser potencializado em um espetáculo de impro.

Foto 2 – Sob o olhar de Marco Graça (de pé), Ricardo Soares (à esquerda) e Marco Martin trocam juras de amor, durante a apresentação do espetáculo “Ser ou Não Ser Shakespeare”, na noite de 15 de setembro de 2018, no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Cunhado pelo filósofo da linguagem britânico John Langshaw Austin, o termo “performativo” refere-se originalmente à descoberta de que os enunciados linguísticos não servem apenas para entabular declarações, mas também para desempenhar ações, o que ensinaria uma distinção entre os enunciados constativos e os performativos. Assim, para o filósofo, certas produções discursivas não apenas descrevem o meio social, como de fato têm

¹¹ Celebrado ao longo de toda a história das artes performativas, mas tendo sua valorização estética renovada desde o final dos anos 1960, o efeito de presença remete ao fenômeno que atribui centralidade à experiência humana na arte por meio da intensificação da consciência que flui entre o artista e o espectador, de tal modo que esse encontro se torna capaz de redefinir o *self* (FUCHS, 2003). O conceito ganha destaque ao longo das próximas sessões do presente trabalho.

a potência de desempenhar a ação à qual se referem. Nos termos de Austin (1962, p. 6) – que antes de se decidir pelo termo “performativo” para designar o fenômeno linguístico em exame havia pensado em utilizar as expressões “operativo” ou “performatório” –, o vocábulo “performativo” deriva do verbo “*to perform*”, que denota a atividade de agir, “indicando que o resultado do enunciado é a performance de uma ação”¹².

Conforme expende Fischer-Lichte (2008), origina-se de tais descobertas – bem como das correspondentes investigações teóricas e experiências aplicadas – uma virada ou reviravolta performativa nas artes a partir dos anos 1960, a qual torna aparente uma performatividade que se manifesta na natureza performativa das ações e/ou que se converte em performances artísticas¹³. O teatro de improviso se consolida a partir dessa práxis.

Academicamente, abre-se uma nova arena de discussão, calcada no entendimento de que a performatividade se apresenta como um dos elementos da teatralidade, sendo todo espetáculo resultante da reciprocidade entre tais variáveis: enquanto a teatralidade é o ato de “por em jogo”, caracterizando “o movimento de passagem para o jogo, viabilizado pelo gesto de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade” (FERNANDES, 2011, p. 15), a performatividade “é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação” (*op. cit.*, p. 18). Assume-se, portanto, que a performatividade seja essencialmente transformadora, no sentido proposto por Austin (1962).

No âmbito acadêmico, o advento do campo disciplinar dos estudos de teatro deve-se ao historiador teatral alemão e especialista em literatura medieval Max Herrmann¹⁴, que clamou pelo estabelecimento de uma nova disciplina nas artes, com a justificativa de que é a performance, não a literatura, que caracteriza o fenômeno teatral (FISCHER-LICHTE, 2008). Ao historiador germânico devem ser creditados os dois enfoques que caracterizam o campo dos estudos de teatro (PEWNY, 2012), e que serão pormenorizados mais adiante: o foco na performance teatral e não no texto dramático como principal objeto de investigação¹⁵; e o foco na relação de coparticipação entre os *performers* e os espectadores.

O envolvimento do espectador no processo criativo se afigura como condição para a constituição do teatro de improviso, acrescenta Muniz (2015), argumentando que tal participação pode ocorrer sob múltiplos aspectos, inclusive por intermédio da contracenação entre atores e público. Essa relação de intercâmbio criativo pode ser ilustrada pela Foto 3, que retrata um dos momentos em que o coletivo português Improv FX, durante uma apresentação no bar Joker Lounge, em Lisboa, convoca para o espaço de representação um membro da audiência, para posteriormente incluí-lo na cena como o personagem de um super-herói que recebe a missão de resolver um misterioso crime.

Acima de tudo, para Max Herrmann (*apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 36), a percepção estética da performance envolve a experimentação de corpos reais em um espaço real, em que “a participação física da audiência ocorre por meio de uma percepção cinestésica, moldada não somente pela visão e pela audição, mas pelas sensações físicas do corpo inteiro”. De forma complementar, Setenta (2008, p. 30-31) apensa que a performatividade “não opera em contextos prontos a priori”, ela os apronta no sentido da “instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito”, em que “a fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação”, enfim, “um fazer-dizer que não ‘comunica’ apenas uma idéia, mas ‘realiza’ a

¹² Para Fischer-Lichte (2008, p. 24), por intermédio da epistemologia de John Langshaw Austin, assume-se que os enunciados performativos efetivamente mudam a realidade social, concedendo ao discurso um poder de transformação.

¹³ Carpigo e Diasio (2018) situam cronologicamente a virada performativa uma década depois, entre os anos 1970 e 1980.

¹⁴ Nascido em 1865, Max Herrmann fundou, no ano de 1923, em Berlim, o primeiro instituto dedicado aos estudos de teatro, e em 1942 foi assassinado pelos nazistas no campo de concentração de Theresienstadt.

¹⁵ Whitton (2009, p. 78), por exemplo, afirma que “a legitimação dos estudos de teatro como disciplina em ciências humanas depende da aceitação da performance (...) em lugar da literatura dramática como objeto de estudo”.

própria mensagem que comunica”. Performatividade e corporalidade encontram-se imperiosamente justapostas no processo de criação da performance.

De fato, se “o corpo humano encontra-se no coração da experiência artística” (VAN DEN DRIES, 2017, p. 30), dentre todas as modalidades de expressão artística, são as artes performáticas aquelas que conjuram de maneira mais sistemática questões fundamentais acerca do corpo (VICENTE, 2017): a presença viva dos corpos imediatamente suscita questionamentos múltiplos sobre sua centralidade, haja vista que aspectos existenciais tais como a presença, a empatia e os afetos, dentre outros, invariavelmente permeiam as relações estabelecidas com a audiência.

Foto 3 – Observado por Hugo Rosa (agachado), André Sobral (gesticulando) contracena com o espectador Rúben (de costas) na apresentação do espetáculo “Improv FX” pelo grupo homônimo, na noite de 1º de outubro de 2018, no bar Joker Lounge Laranjeiras, em Lisboa



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Para Barros (2014, p. 92), “um espaço abstrato (...) se abre quando se pretende explorar os gestos e as ações de um corpo”. A partir desse hiato, a autora concebe “o corpo como um problema enquanto dispositivo teórico que se implica na exploração de novas formas”, caracterizando, assim, “o desafio que tem guiado as artes performativas na contemporaneidade” (*op. cit.*, p. 96). Tal incitamento atesta a atualidade do postulado estabelecido pelo filósofo Spinoza (2015, p. 100) acerca da corporalidade: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo (...) pode e o que não pode fazer”¹⁶. Nesse contexto, Almeida e Lignelli (2018, p. 72-73) questionam “o que pode o corpo no ato poético em performance?”, para concluir que “o corpo é imensuravelmente maior que o conhecimento que dele temos”.

¹⁶ O excerto provém da “*Ética*” de Baruch Spinoza, publicada postumamente em 1677, ano da morte do filósofo holandês de origem portuguesa.

Consensua-se atualmente, segundo Pavis (1998, p. 34), que o corpo do ator constitui o material predominante na prática teatral, presentificando-se como “o corpo condutor que o espectador deseja, com o qual fantasia e se identifica”. A passagem de tais concepções à cena eleva a um novo patamar a complexidade dos processos criativos correspondentes. Zarrilli (2009, p. 5) evoca a imagem de um vírus para explorar o assim chamado “problema do corpo” no trabalho atoral: “ele sofre mutações constantes e nos surpreende sempre”. Para o autor, como o grupamento mente-corpo é instável e multifacetado, como não há dois corpos, dois atores, dois personagens e dois espetáculos que sejam exatamente iguais, as táticas utilizadas para solucionar a questão da corporeidade aplicada à cena precisam ser flexíveis, adaptáveis e tratar o corpo de uma maneira abrangente e integrada. A versatilidade corporal é decretória no trabalho da improvisação, em que se deve sobrepujar a concepção do corpo como um simples meio de representação da vontade do artista, para se tomar o corpo como o campo criativo onde se processam as experimentações por meio das quais se busca transgredir os limites do possível, e se exploram novas conexões entre verdade e ficção, entre interior e exterior, entre passado e futuro, entre arte e vida (ASCHIERI, 2013).

O teatro é uma arte que soleva o efêmero e que preleva o transiente, em que o ator deve (re)inventar cada instante e (re)elaborá-lo como se fosse sempre a primeira vez. Como salvaguardar o impacto da verdade diante das convenções teatrais? Como resguardar a espontaneidade quando as mesmas situações se repetem exaustivamente¹⁷ no decurso do processo de ensaios, e ao longo das temporadas de apresentações? Para Guevara (1990), no sistema urdido por Keith Johnstone encontram-se respostas preciosas para esse problema fundamental dos processos criativos relacionados ao ofício atoral.

O corpo do artista performativo é considerado por Vidal (2016) como ponto de referência para todas as pesquisas e experimentações em termos de processos criativos. No Sistema Impro, a liberdade criativa relacionada à corporalidade é encomiada (DUDECK, 2013a; JOHNSTONE, 1990), embora outro elemento perscrutador emergja, sendo aqui apresentado como eixo analítico da presente investigação: a questão da cultura¹⁸. De fato, Joos (2012) defende que a improvisação apresenta um aspecto de grande liberdade, como qualquer modalidade performativa pretensamente desprovida de limitações, mas, ao mesmo tempo, depende significativamente de especificidades culturais.

Naturalmente, incrementa-se a complexidade das temáticas previamente debatidas quando a perquisição abrange não apenas os processos criativos de diferentes grupos de teatro afeiçoados ao Sistema Impro, mas converge para os processos criativos de coletivos de teatro de improviso pertencentes a agrupamentos culturais diferentes. Tal movimento alude ao teatro intercultural¹⁹ (PAVIS, 1996). Mais especificamente, remete o autor do presente trabalho à dimensão intercultural da corporalidade, inerente aos percursos da criação teatral trilhados por coletivos de improvisação em dois importantes países do mundo lusófono. Em tal cenário, o problema de pesquisa capaz de traduzir as inquietações aqui examinadas pode ser assim formulado: como compreender a corporalidade nos processos criativos de coletivos teatrais brasileiros e portugueses identificados com o Sistema Impro de Keith Johnstone a partir de uma perspectiva intercultural?

¹⁷ Bogart (2001) acredita que o ator é um indivíduo incumbido de um trabalho extraordinário: ressucitar os mortos. A cada noite, no teatro, o ator precisa dar vida a um personagem que foi sepultado ao final da apresentação da noite anterior, fazendo-o renascer para viver novamente em seu próprio corpo.

¹⁸ Em uma de suas muitas críticas ao presente texto, o orientador desta investigação salientou que o aspecto cultural jamais pode ser dissociado de quaisquer considerações acerca da corporalidade no trabalho atoral.

¹⁹ Registram-se diversas vertentes possíveis para uma apreciação analítica da interculturalidade em artes vivas. Tal discussão é detalhada no quadro teórico referencial da presente pesquisa.

1.2 Objetivos

Tomando por ponto de partida o problema de pesquisa anteriormente enunciado sob a forma de uma pergunta, consoante as diretrizes metodológicas legadas por Kerlinger (1980), o resultado que se deseja alcançar pode ser traduzido sob a forma de um objetivo principal, ao qual se seguem os objetivos intermediários correspondentes, de cujo atingimento depende a conquista do objetivo final, conforme se mostra a seguir.

1.2.1 Objetivo principal

A partir de uma perspectiva intercultural, a presente investigação tem por objetivo desenvolver uma análise da corporalidade nos processos criativos de coletivos teatrais brasileiros e portugueses identificados com o Sistema Impro de Keith Johnstone.

1.2.2 Objetivos intermediários

- revisitar o conhecimento teórico acumulado acerca de improvisação teatral, corporalidade, interculturalidade e processos criativos em artes cênicas²⁰ e performativas, com ênfase nos aspectos relacionados ao sistema de teatro de improviso concebido por Keith Johnstone
- explorar os processos criativos experimentados por três coletivos portugueses de teatro identificados com o Sistema Impro, com destaque para o âmbito da corporalidade
- examinar os processos criativos vivenciados por três coletivos brasileiros de teatro alinhados com o Sistema Impro, com distinção para a dimensão da corporalidade

1.3 Delimitação da pesquisa

Ao longo do Século XX, diversas propostas cênicas calcadas na improvisação teatral foram contempladas pelo público, pela crítica e pelos acadêmicos (MUNIZ, 2015). Em alguns casos – como o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, do inglês Peter Brook, e o Théâtre du Soleil, da francesa Ariane Mnouchkine – notabilizou-se a ampliação das fronteiras expressivas, das restrições dramatúrgicas e/ou das convenções cênicas (BOND, 2008). Em outros casos, como observa Aslan (2003, p. 320), documentam-se encenações que se escoram em uma pretensa justificativa da improvisação como alicerce de processos criativos que desembocam em propostas cênicas nas quais tudo tem “ar provisório, em andamento, mal-acabado, incoerente”, de modo que, na contemporaneidade, “a improvisação tornou-se a panaceia universal” por meio da qual, “do trabalho malfeito com o texto, caiu-se no trabalho malfeito sem texto”. Para Scott (2014, p. 140), apesar de sua popularidade – ou talvez por causa dela – a improvisação frequentemente esteve sob fogo cerrado ao longo dos séculos. O autor lastima que “parece haver um recorrente viés anti-improvisação que sempre se manifesta quando um estilo de performance improvisacional obtém um certo nível de sucesso e popularidade”. Em realidade, registram-se “diferenças críticas nos domínios performativos em que os momentos evanescem e a efemeridade está inscrita no *modus operandi*” (KIMMEL, HRISTOVA & KUSSMAUL, 2018, p. 2).

Dentre todas as possíveis epistemologias, metodologias ou técnicas fundamentadas na improvisação teatral, apenas uma delas é perscrutada na presente investigação. Aqui são

²⁰ Como preferem os acadêmicos franceses, a expressão “artes vivas” (p. ex.: BLANC, 2018; CARPIGO & DIASIO, 2018) talvez fosse mais aconselhável neste e em outros trechos do presente trabalho, em função de sua especificidade a respeito de artes cênicas nas quais se demanda a co-presença de artistas e espectadores. No cinema, por instância, a co-participação é dispensável, não podendo a chamada “sétima arte” ser categorizada como uma arte viva, apenas como uma arte cênica.

reconhecidas e enaltecidas inúmeras outras possibilidades e alternativas improvisacionais²¹, porém, restringe-se a pesquisa ao Sistema Impro erigido por Keith Johnstone. Não obstante, no campo teórico, são admitidas referências à genealogia do teatro impro – no que tange à *Commedia dell'Arte*, por exemplo – bem como a eventuais desdobramentos do sistema. Entretanto, no que concerne à etapa empírica do estudo, como se mostra na seção que trata da metodologia, o universo da investigação engloba apenas os coletivos teatrais inequivocamente vinculados ao Sistema Impro, como é o caso do grupo Imprudentes, retratado na Foto 4, que participou da primeira edição do Festival Universitário de Teatro de Improviso²² do Brasil, e que conta com um ator que foi aluno direto de Keith Johnstone.

Foto 4 – Os Imprudentes preparam sua apresentação no Festival Universitário de Teatro de Improviso, ensaiando no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro, na tarde de 25 de julho de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Marcello Cals, Marcelo Piriggo (sentado), Rafael Tonassi e Cauê Costa]

Para estreitar o foco da pesquisa, da amostra selecionada para o estudo de campo, ganham relevância apenas os processos criativos experimentados pelos grupos em seus caminhos de encenação e nos resultados apresentados à audiência teatral. Trata-se de investigar a dinâmica processual dos coletivos de criação, não suas estruturas administrativas ou estratégias mercadológicas, nem quaisquer aspectos institucionais ou organizacionais a eles relacionados – assim como procedeu Vélez (2012), por exemplo, ao transformar a

²¹ O autor da presente pesquisa julga ser descabido tentar estabelecer qualquer juízo de valor para categorizar quaisquer dessas vertentes improvisacionais como mais efetivas ou admiráveis que outras.

²² O Festival Universitário de Teatro de Improviso foi um evento cultural de extensão universitária realizado por intermédio de uma parceria entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com direção artística do autor da presente pesquisa. O evento foi realizado entre os dias 6 e 10 de novembro de 2017, na Sala Vera Janacopulos, na UNIRIO, e, em sua programação, totalmente gratuita, contou com doze oficinas de improvisação, cinco mesas redondas e sete espetáculos de teatro de improviso apresentados por coletivos de renome na cena impro do Rio de Janeiro.

trajetória do coletivo colombiano Acción Impro em um *business case* –, não obstante alguns grupos de impro analisados mantenham vigorosas relações com o mundo corporativo²³. Ainda assim, embora tais dimensões não sejam aqui apreciadas, entende-se que o modo como se organizam as companhias teatrais diz muito acerca de seus projetos estéticos e políticos.

Com respeito ao aproveitamento do paradigma intercultural na análise de processos criativos aqui adotada, cabe acentuar que a pesquisa não comporta, de forma alguma, um estudo antropológico com robustez teórico-metodológica acerca das diferenças culturais entre Portugal e Brasil no campo da encenação teatral. A interculturalidade conota um elemento catalisador para que se possa acessar a diversidade e a riqueza de possibilidades representadas nos processos criativos vivenciados por improvisadores dos dois países, não uma modelagem analítica apta a fundear um translato antropológico luso-brasileiro. Adicionalmente, note-se que Pavis (1996) julga mais produtivo associar a nomenclatura de teatro intercultural às trocas interculturais ocorridas dentro da prática teatral, do que à constituição de um novo gênero que eventualmente possa emergir a partir de uma síntese entre tradições artísticas heterogêneas. Entretanto, como se demonstra na representação dos resultados empíricos, o presente trabalho não pressupõe uma interação cultural entre artistas de diferentes países, mas o tratamento analítico de determinados aspectos dos processos criativos experimentados por artistas pertencentes a contextos culturais diferentes de maneira isolada.

Ainda com relação ao foco do presente trabalho, conquanto todas as peculiaridades da criação artística sejam academicamente instigantes, a delimitação fundamental desta investigação envolve um aspecto essencial dos processos criativos em artes performáticas: a corporalidade, objeto de estudo em tantas doutrinas e campos interdisciplinares. Para Flores-Pereira, Davel e Almeida (2017, p. 195), o termo corporalidade “remete à relação fundamental e inseparável que se estabelece entre corpo e mundo sócio-histórico-cultural”, rejeitando-se, do ponto de vista ontológico, a dicotomia entre corpo e mente, em consonância com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1999), a qual é tratada de modo detido mais adiante²⁴. Sob esse prisma, a corporalidade se apresenta como condição primordial que precede qualquer esforço de propor uma distinção categórica entre corpo e espírito, entre sujeito e objeto, e entre a natureza e a cultura (VAN DEN DRIES, 2017).

Chamando a atenção para o fato de que Merleau-Ponty não emprega a palavra “corporalidade”, utilizando exclusivamente o vocábulo “corporeidade”, McBlane (2013) preconiza que as locuções podem ser intercambiáveis. Sugerindo uma equiparação entre os termos “corporeidade” e “corporalidade”, Scorsolini-Comin e Amorim (2008) endossam a definição de Polak (1997, p. 37) acerca da corporeidade, entendida pela autora como

mais que a materialidade do corpo, que o somatório de suas partes; é o contido em todas as dimensões humanas; não é algo objetivo, pronto e acabado, mas processo contínuo de redefinições; é o resgate do corpo, é o deixar fluir, falar, viver, escutar, permitir ao corpo ser o ator principal, é vê-lo em sua dimensão realmente humana. Corporeidade é o existir, é a minha, a sua, é a nossa história.

Portadora de fortes conotações simbólicas, segundo Stoiciu (2015), a ideia de corporalidade evidencia um estado tátil e quantitativo do corpo, consubstanciando-se em matéria, forma, visibilidade e aparência, consolidando a percepção da presença física do corpo, a qual, na arte contemporânea, remete a questionamentos acerca da identidade, da memória, da afirmação de si, do esquecimento, da morte e da vivência. Rocha (2009, p. 30) pondera que a corporeidade é a qualidade do “corpo-sujeito que é ativo e reativo”, do corpo

²³ Na subseção do presente documento em que são cotejadas sugestões para a constituição de uma nova agenda de pesquisas, o autor estabelece alguns pontos de contato entre o teatro de improviso e as ciências sociais aplicadas.

²⁴ O filósofo francês aparece como referência constante na presente investigação. Em razão de o campo de estudos de teatro sobrelevar a ritualidade, a corporalidade e o encontro que permeiam as artes performativas, seu principal objeto de pesquisa é a experiência, não o signo, o que concede à fenomenologia, não à semiótica, a primazia no trabalho analítico.

que perde suas fronteiras anatômicas e se torna “marcado pelos símbolos de suas vivências; ele é reflexividade (reflexo e reflexão)”. A autora adita que a noção de corporeidade requer a inserção do corpo humano em um mundo significativo, caracterizando uma relação dialética do corpo com ele próprio, e ainda com outros corpos, demarcando um espaço expressivo que se estabelece como princípio e fim da ação criadora e da própria condição humana.

Segundo Pereira (2014, p. 102), a corporeidade representa “um campo metodológico definido pela experiência perceptiva, presença e envolvimento na situação e foco na prática social”, qualificando um modelo em que a corporeidade “designa a condição existencial na qual a cultura performativa, as práticas e as experiências da performance, bem como o *self* se alojam”. Alinhada a tal perspectiva, a definição de Choinière (2017, p. 155) da corporeidade como uma corporalidade em transformação se adequa aos propósitos da presente pesquisa com respeito ao fenômeno investigado:

A experiência perceptual do artista performático implica, inevitavelmente, tanto sua fisicalidade (corporalidade)²⁵ quanto sua corporeidade (meio pelo qual ele descobre, depois se apropria de novas informações, mudanças de estado e sensações em seu espaço interior e no ambiente da performance). No decurso de suas experimentações, (...) o corpo carnal (do artista) deve personificar uma reconfiguração sensória-perceptiva do corpo físico, acarretando consequências e transformações em sua corporalidade, a qual, por sua vez, gera uma corporeidade particular e modificada.

Mesmo diante de eventuais distinções no que tange à nomenclatura, Soares, Kaneko e Gleyse (2015, p. 74) classificam como “um paradoxo o uso terminológico corporeidade ou corporalidade para tratar as questões do corpo”, pois uma compreensão abrangente do fenômeno social denominado corpo necessita “considerar sua totalidade dimensional e as implicações da prática vivencial”, fazendo com que tais terminologias não devam se apresentar como um obstáculo epistêmico para investigar o corpo²⁶, cuja caracterização deve estar vinculada primordialmente ao objetivo da prática artística em estudo.

Haviland (2018) expende que, epistemologicamente, a corporeidade pode ser compreendida como um estado cognitivo legítimo, e que o conhecimento encontrado no corpo deve ser considerado como tão importante quanto qualquer outra forma suputada como disciplina ou abordagem mais racional. Assim, a vivência de um processo criativo que envolve o corpo implica a habilidade de experimentar, avaliar, qualificar e praticar escolhas na esfera da consciência. A autora ainda informa que recentes pesquisas confirmam que o conhecimento e as memórias armazenadas no corpo de um artista performativo constituem um sistema cognitivo dinâmico, que opera nos níveis dos músculos, dos nervos e na fisiologia do cérebro, assim como nos níveis do pensamento e da linguagem. Tal perspectiva categoriza o corpo como um agente cognitivo fundamental, capaz de processar e encarnar conhecimento que não pode ser acessado somente por meio de textos, mas antes pode ser concebido, apreendido e interpretado através de ações e estados físicos. Sob essa ótica, Fazenda (2014, p. 84) complementa que o movimento do corpo pode ser tomado “como campo de conhecimento e de reflexão sobre o mundo”, através do qual “criadores e *performers* representam ideias e valores e exprimem emoções”.

Enfocar a corporalidade sob o prisma disciplinar dos estudos de teatro envolve, outrossim, abordar dois conceitos que, a depender da linha teórica adotada, podem ser vistos como coadjuvantes ou como antagônicos: a expressividade e a performatividade. Para

²⁵ Embora aqui se inclua a tradução livre de uma citação literal extraída da obra de uma renomada investigadora e artista performativa, é preciso ressaltar que, para muitos autores, tais termos não são sinônimos, registrando-se uma dicotomia entre seus conceitos. Conforme registrou textualmente o orientador da presente investigação em comentário dirigido ao autor, a fisicalidade “refere-se à dimensão somática do corpo”, enquanto a corporalidade envolve a “fisicalidade organizada/estruturada segundo uma intenção”.

²⁶ Por conseguinte, doravante os termos “corporalidade” e “corporeidade” são aqui assumidos como sinônimos.

Fischer-Lichte (2008, p. 27), por exemplo, o conceito de expressividade remete aos atos que se referem a condições preexistentes, tais como uma essência ou substância interior, as quais seriam supostamente expressas por meio dessas ações. Assim, a autora destaca que a “expressividade se mantém numa relação oposta com a performatividade”, haja vista que os “atos corporais performativos não expressam uma identidade preexistente”, sendo capazes de gerar o corpo de maneira individual, sexual, étnica e culturalmente marcada, o que lhe permite afirmar que os “atos performativos têm uma importância crucial na constituição da corporalidade” (*op. cit.*).

Nas palavras de Fischer-Lichte (BONFITTO, 2013, p. 137), “performativo é aquilo que produz o que é executado, e expressividade, você tem que expressar algo que está em outro lugar”. De acordo com a autora, quando se enfoca a expressividade, sobressai a ideia de que “a emoção está em você e precisa ser externada de alguma maneira através de certos movimentos ou expressões faciais” (*id.*), enquanto a performatividade trata de uma emoção que se articula fisicamente, embora não necessariamente o sentimento possa ser apreendido: “Não se expressa, mas articula-se. É diferente. Isso é performativo. É diferente de algo que existe e tenho que expressar” (*ibid.*). Em síntese, os conceitos de expressividade e de performatividade evocam a corporalidade, ainda que por diferentes perspectivas. Na presente pesquisa, não se favorece um desses constructos em detrimento do outro, por se acreditar que os processos criativos em teatro de improviso comportam as duas possibilidades, como se argumenta a seguir, por intermédio da pormenorização de tais conceitos.

Para Fischer-Lichte (2016), é fundamental para os estudos de teatro a percepção de que uma performance ocorre através da co-presença de atores e espectadores, emergindo do encontro desses actantes. Constituído para pensar o espetáculo, e não seus resquícios, o campo dos estudos de teatro exalta a performance em seus aspectos de ritual, presença e encontro: rejeita-se a ideia de um teatro para o espectador, a qual é substituída pela perspectiva da obra teatral como processo e resultado desenvolvidos com o espectador. Em uma performance, pressupõe-se um encontro real entre um número limitado de corpos viventes de pessoas em um contexto definido pelo espaço e pelo tempo, as quais podem partilhar uma experiência que não será reproduzida novamente (PHELAN, 1993).

Desde o Século XVII, subsiste uma preocupação estética acerca do papel do espectador no teatro (FISCHER-LICHTE, 2016). Por volta do ano 1800, tal questão desemboca na ideia de que ser um espectador de arte consiste em uma arte própria. Um século mais tarde, chega-se à discussão acerca da contraposição entre espectadores ativos e espectadores passivos. A partir do final dos anos 1960, finalmente, a performance patenteia-se como gênero apto a reduzir o elemento de alienação entre artista e espectador, por intermédio da perspectiva de que ambos experimentam a obra simultaneamente (GOLDBERG, 1979). Ao sobrelevar “o significado original do teatro” como um “jogo social jogado por todos para todos”, um jogo em que todos os participantes, inclusive os espectadores, estão corporalmente “envolvidos como co-jogadores”, Max Herrmann (1981, p. 19 *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 32) fundamentalmente redefine a relação entre atores e espectadores. A partir dessa perspectiva, o autor propõe que os espectadores deixem de representar os observadores distanciados ou os intérpretes distanciados das ações que se passam no palco, nem tampouco os decodificadores intelectuais das mensagens transmitidas pelas ações dos artistas.

Nos termos de Fischer-Lichte (2008), o legado teórico de Max Herrmann “rejeita a relação sujeito-objeto na qual os espectadores transformam os atores em objetos de sua observação, enquanto os atores (como sujeitos) deixam de confrontar a audiência (como objetos) com mensagens não-negociáveis”. Ao contrário, a presença física de atores e auditores estabelece uma relação entre co-sujeitos, em que a corporalidade dos espectadores enseja percepções e respostas por meio das quais o público participa do jogo, permitindo que cada espectador atue como um dos co-atores capazes de criar a performance. Associadamente,

Herrmann (*id.*) transcende a compreensão do corpo no palco como um mero objeto portador de significados, trazendo para o primeiro plano da encenação a materialidade específica dos corpos e do espaço, instrumentos primordiais para colocar em marcha a performance. De maneira sintética, conforme evidencia Phelan (2003), é pela presença dos corpos físicos que a performance convoca o real. Em tal contexto, de acordo com Borba (2014, p. 450), “a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance”: assim, a performatividade não é um jogo livre, nem uma auto-apresentação teatral, nem tampouco pode ser igualada à performance.

Foto 5 – O coletivo Cachorrada Impro Clube improvisa o quadro “Histórias do Aquaman”, durante o espetáculo “Noite Cachorra”, apresentado na noite de 8 de novembro de 2017, no Festival Universitário de Teatro de Improviso



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Gabriel Sardinha (improvisador convidado), Luiz Felipe Martins e Leonardo Reis, o Gigante Leo]

A performatividade é também um aspecto característico de encenações talhadas no Sistema Impro, como evidencia a Foto 5, em que o coletivo Cachorrada Impro Clube é retratado durante a apresentação do quadro “Histórias do Aquaman”, em um de seus espetáculos. Nas cenas improvisadas a partir de tal protocolo²⁷, os atores do grupo Cachorrada precisam contar juntos uma história de maneira intermitente, em que cada improvisador deve sustentar sua respiração com a cabeça imersa em um balde cheio de água, e levantar o rosto para dar sua contribuição à cena somente depois de perder seu fôlego dentro do balde, e

²⁷ Um protocolo é a nomenclatura utilizada por Ángel (2012), a partir dos conceitos legados pelo dramaturgo e diretor espanhol José Sanchis Sinisterra, para designar uma estrutura por sobre a qual os improvisadores podem criar sua própria dramaturgia. Os protocolos geralmente se dividem em sequências, nas quais ações físicas e verbais improvisadas aportam a ação dramática para a cena. Um formato de espetáculo pode conter vários protocolos.

apenas pelo tempo necessário para que outro improvisador perca seu fôlego e se erga para falar também.

Com base em sua definição de performance a partir da co-presença de atores e espectadores, bem como das ações físicas fundamentadas na corporalidade, Max Herrmann (1981 *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 35) “concebe a expressividade e a performatividade como oposições mutuamente exclusivas”. Como a performance gera autonomamente seus próprios significados, tal dinâmica, que decorre de um processo completamente imprevisível, obstrui a expressão e a transmissão de significados predeterminados. Tal argumento provavelmente impugna a simultaneidade da performatividade e da expressividade, porém não invalida sua complementaridade. Em outras palavras, caso as definições mais herméticas sejam encampadas, um ator talvez não consiga apresentar seu corpo de forma expressiva e performativa ao mesmo tempo, no mesmo instante, mas, em momentos diferentes de um mesmo espetáculo, talvez seja possível valorizar ora a expressividade, ora a performatividade relacionada à corporalidade. A argumentação relacionada a uma apreciação dicotômica entre expressividade e performatividade também pode tomar outro rumo.

Enquanto a performatividade enseja um traçado processual no ato criativo, uma atitude de resistência à elaboração de um resultado, ao estabelecimento de uma obra definitiva (FERNANDES, 2011), para Goffman (2002, p. 12), a expressividade de um indivíduo depende de sua ação no sentido de, com ou sem intenção, expressar a si mesmo para impressionar aqueles com os quais interage: a expressividade envolve, então, “duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite”. A primeira vertente da expressividade abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, utilizados propositadamente para que uma pessoa veicule alguma informação reconhecidamente ligada a tais símbolos. A segunda possibilidade inclui um espectro variado de ações, as quais podem ser consideradas pelos demais indivíduos como sintomáticas do ator, ensejando-se a percepção de que aquela ação pode ter sido levada a efeito por razões diversas da informação assim transmitida. Considerando esses dois aspectos da expressividade, Goffman (*op. cit.*, p. 23) conceitua uma performance sob uma ótica intersubjetiva, como “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes”.

Nas palavras de Gil (2018, p. 381), “exprimir-se significa, antes de mais, comunicar um conteúdo que existia anteriormente em estado virtual, isto é, inexpresso”. Sob tal perspectiva, exprimir pode significar tanto o ato de trazer à luz aquilo que se encontrava encoberto, quanto a ação de criar um artifício para passar à expressão, traduzindo um conteúdo anteriormente incomunicado. Nos termos de Gil (*op. cit.*, p. 301), “o gesto expressivo vale por um movimento que se refere a outro movimento”, ou seja, a expressividade faz emergir um movimento interno, provavelmente emocional, por meio de um movimento exterior. Pavis (1998, p. 35), a seu turno, pontifica que a expressividade de um ator pode ser ativada pelo treinamento da expressão corporal, por intermédio de práticas tais como os jogos dramáticos e a improvisação, tornando o artista “consciente de seu potencial físico e emotivo, de sua imagem corporal e de sua habilidade em projetá-la em sua atuação”.

Para Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 202), “o corpo é eminentemente um espaço expressivo”, sendo ele a origem do “próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas”. Sob essa perspectiva, os gestos “estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo” que traz o corpo para o jogo (*id.*). Em decorrência dessa posição, Stoller (2010) argumenta que, por meio da fenomenologia de Merleau-Ponty, os conceitos de expressividade e performatividade devem ser vistos não como opositores, mas antes como parceiros. Nesse contexto, Ronca (2017) defende que as experiências emocionais podem ser expressas como atos performativos, capazes de modificar os comportamentos dos

espectadores. Acredita-se que, no teatro de improviso, a correlação entre expressividade e performatividade evidencia-se sobremaneira.

Ao se focar a corporalidade no Sistema Impro, delimitar a análise à expressividade ou à performatividade pode acarretar uma escolha altamente restritiva para o esforço de investigação, o que desestimula o pesquisador a abraçar tal delimitação. A performatividade, certamente, faz-se notar permanentemente em qualquer espetáculo de impro, mas a expressividade também se instaura em diversas ocasiões. Quando se trata da corporalidade em impro de *long form*, por exemplo, é possível que a expressividade exerça um papel tão determinante quanto a performatividade, a qual, obviamente, será largamente requerida nos espetáculos de *short form*. Nos formatos longos, há tempo suficiente para que os improvisadores possam estabelecer e aprofundar relações complexas entre os personagens, e tais relações podem proporcionar a emergência da expressividade, a qual não pressupõe, de modo algum, o sufocamento da performatividade. Assim, sugere-se aquiescer a uma perspectiva de mutualidade²⁸, em lugar de eventuais delimitações temáticas, caso a expressividade e a performatividade fossem representadas como extremas de um *continuum*.

Para além de buscar avançar na compreensão acerca de como os aspectos de performatividade e de expressividade se coadunam no teatro de improviso, é preciso ressaltar que, naquilo que tange ao trabalho atoral, a comunicação de um improvisador com o público depende igualmente desses dois fatores, bem como de muitos outros elementos, alguns dos quais podem ser relacionados aos anteriores. Para Rayani-Makhsous (2003), por exemplo, a comunicabilidade – qualidade necessária para que uma performance que seja comunicativa com a audiência – depende da espontaneidade, da elaboração do comportamento dos atores diante da plateia, da capacidade de a encenação atrair a imaginação do público, da resposta dos atores ao prazer manifesto pelos espectadores, da qualidade da troca energética entre palco e plateia, da flexibilidade para que a encenação se adapte às demandas da audiência, e da diminuição da distância entre atores e espectadores, a qual envolve tanto aspectos objetivos, tais como a proximidade física, quanto subjetivos, tais como a rejeição da superioridade do ator sobre o espectador na construção da cena. A comunicabilidade engloba, portanto, a performatividade e a expressividade, mas não apenas esses dois elementos, situando-se numa ordem superior da análise.

Vionnet (2018, p. 140) sobreleva a comunicabilidade corporal na performance, adicionando que, se o corpo pode ser expressivo, o gesto é mediado pela performatividade, podendo ser entendido como a “comunicação de uma comunicabilidade”. Lorenzini e De Luca (2018) argumentam que as artes vivas instauram complexos sistemas intercorporais de comunicação, por intermédio do estabelecimento de relações intrincadas e multimodais entre diferentes corporalidades na performance: entre os próprios *performers*, deles com o público e deles com os objetos que compõem a cena.

Para Lehmann (2006, p. 136), “o postulado performativo não pode ser mensurado por critérios previamente determinados, mas acima de tudo por seu sucesso comunicativo”. Acerca desse parâmetro de sucesso, a comunicabilidade – conceito que, de acordo com o autor, muda drasticamente quando o corpo ganha um maior protagonismo na performance – não deve ser vista primariamente como uma confrontação com a audiência, mas antes como “a produção de situações para o auto-questionamento, a auto-investigação e a auto-consciência de todos os participantes” (LEHMANN, *op. cit.*, p. 105). O autor acrescenta que a comunicabilidade da performance reside menos na indicação da proveniência interior ou exterior da criação do que na capacidade que tem o *performer* de impulsionar a criatividade do próprio espectador.

²⁸ O autor deve ao Prof. Dr. Gustavo Vicente e à Prof^{ra}. Luana Proença a depuração dessa linha argumentativa.

Ainda com respeito à delimitação da presente investigação, deve-se proceder a uma última distinção conceitual. Os campos de pesquisa que envolvem a *performance art* e os estudos da performance emergiram simultaneamente, de acordo com Fernandes (2011), no contexto contracultural dos anos 1970. A *performance art* fixa-se na instância artística, e não pode ser dissociada de práticas estéticas tais como o *happening*, a *action painting*, a *live art* e a *body art*, enquanto a perspectiva relacionada aos estudos da performance “é mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois (...) diversos traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo” (FERNANDES, *op. cit.*, p. 16-17). Em decorrência de sua focagem no teatro de improviso, a presente pesquisa canaliza sua atenção para a segunda vertente de análise²⁹, embora reconheça que, em função de sua própria natureza, “a performance desafia definições precisas além da simples declaração de que se trata de arte ao vivo realizada por artistas”, admitindo-se livremente a inclusão de um sem número de manifestações artísticas no processo, tais como a literatura, a música, o teatro, o cinema, a poesia e a arquitetura, em quaisquer possibilidades de combinação, caracterizando um metagênero artístico que se avolumou, principalmente, a partir da década de 1960 (GOLDBERG, 1979, p. 6).

De acordo com Fischer-Lichte (2008), a arte ocidental experimentou uma pronunciada e onipresente virada performativa nos anos 1960, a qual não somente concedeu um caráter mais performativo a cada gênero artístico, como também levou à criação de um novo gênero, denominado *performance art*, a qual não configura, como se viu, uma das preocupações acadêmicas primordiais do presente trabalho. Paralelamente, segundo Bião (2011, p. 350), “em língua portuguesa, sobretudo a partir de Portugal, bem provavelmente como uma tradução direta da expressão inglesa *performing arts*, as expressões artes performáticas e artes performativas têm sido usadas com o mesmo sentido de artes cênicas e artes do espetáculo”, embora alguns autores concedam preferência ao termo artes performáticas para se referirem às tradicionais artes do teatro e da dança, e à expressão artes performativas “para designar o gênero híbrido de artes visuais, multimídias e cênicas”. No presente documento, os termos artes performáticas e artes performativas são empregados indistintamente – embora dissociadamente da *performance art* em sentido estrito –, e a opção por uma ou outra expressão geralmente se processa em respeito à escolha empreendida pelo autor referenciado naquele trecho da argumentação.

A presente pesquisa acomoda ainda uma última delimitação – sua circunscrição em um recorte de tempo de aproximadamente dois anos, entre os primeiros semestres letivos de 2017 e 2019. A coleta de dados bibliográficos principiou em março de 2017, enquanto a recolha de dados empíricos teve início no mês de julho do mesmo ano, quando foram realizadas as primeiras entrevistas com os grupos brasileiros de impro. A revisão de literatura estendeu-se até maio de 2019 e as entrevistas com os coletivos portugueses ocorreram até o mês de abril de 2019. A massa teórica e o material empírico da pesquisa balizam, pois, um perímetro temporal austeramente demarcado, a partir do qual se elabora uma análise intercultural conveniente para caracterizar aquele intervalo específico.

1.4 Relevância do estudo

A justificativa postulada para a realização desta pesquisa associa-se ao intento de contribuir para fazer avançar o conhecimento teórico e aplicado acerca dos quatro constructos que perpassam a investigação: o Sistema Impro como representação *sui generis* da tradição da

²⁹ Em outras palavras, a preocupação da presente investigação envolve a performatividade, mas não a *performance art*. Para Auslander (2003, p. 5), enquanto a expressão “*performance art*” se refere a um evento, o termo “performatividade” remete à qualidade de um evento.

improvisação em artes cênicas; os processos criativos relacionados à revelação do fenômeno teatral; a corporalidade como elemento estrutural do campo disciplinar dos estudos de teatro e como substância primigênia da criação atoral; e a abordagem paradigmática da interculturalidade em artes performativas.

Conforme avalia Ángel (2016), a improvisação passou muitos anos desaparecida da cena teatral, e demorou alguns séculos para retornar como espetáculo, não como simples etapa do esforço de construção do espetáculo; contudo, agora que os refletores voltam-se novamente para a improvisação, suas técnicas e seus processos de criação necessitam ser investigados em profundidade.

De acordo com Lockford e Pelias (2004), situações nas quais atores abandonam seus roteiros ou abrem mão de seus textos, para canalizar suas energias criativas de modo a inventar espontaneamente a ação dramática, podem prover uma rica fonte de informações para que pesquisadores em artes performativas busquem compreender quais modalidades de competências atorais – físicas, afetivas, cognitivas, psicossomáticas, ou quaisquer combinações entre elas – podem ser efetivas para orientar as escolhas feitas por artistas cênicos durante suas performances. Nesse âmbito, Proença (2013) destaca dois fatores capazes de angariar relevância para investigações acadêmicas que enfoquem o teatro de improviso: a percepção de que um ator treinado no Sistema Impro encontra-se apto a potencializar sua presença cênica em qualquer configuração da arte teatral; e o entendimento de que, em espetáculos do gênero impro, impõe-se de modo injuntivo a intervenção dos espectadores no trabalho dos artistas – característica basilar da performance.

Contraditoriamente, segundo Sawyer (2000), embora sua prática seja relevante para a pesquisa empírica de todos os gêneros criativos e artísticos, a performance improvisacional tem sido negligenciada em vários campos acadêmicos dedicados ao estudo da criatividade e das artes performativas. Essa lacuna acadêmica se faz presente em diversos contextos. Por exemplo, como argumenta Leão (2014, p. 239), “apesar do tema improvisação ser extremamente vasto e diversificado, ele é um campo relativamente pouco explorado no âmbito acadêmico em Portugal”. O mesmo vale quando se enfoca, particularmente, o Sistema Impro, e o cenário brasileiro, por extensão.

A metáfora mobilizada por Ortalli (2014) é emblemática: para o autor, o gênero impro acha-se ainda em uma incubadora e seu desenvolvimento depende de que sejam transcendidas as fronteiras entre os coletivos de improvisação, e de que se possam conquistar novos horizontes de investigação. Carvalho e Faria (2014, p. 81) pontuam que o teatro de improviso de Keith Johnstone “parece não ter tido ainda suas inesgotáveis possibilidades exploradas por acadêmicos e praticantes”. A julgar pelo respaldo em termos de público angariado pelas mais diversas configurações assumidas pelo Sistema Impro no palco, todavia, provavelmente à maior parte dos espectadores pouco interessa o aparente descuido acadêmico com respeito a um gênero com tamanha potência. Assim, mesmo que mormente em decorrência do avultado interesse das plateias, o Sistema Impro merece ser acolhido de maneira mais entusiasmada pelos estudiosos do campo. Retratando uma apresentação do grupo português *Commedia a la Carte* – sexto coletivo assinalado como *case study* no presente trabalho –, a Foto 6 evidencia a excepcional receptividade do público com relação ao teatro de improviso como espetáculo.

Retornando ao âmbito acadêmico, Scott (2014) acredita que o teatro de improviso configura uma temática que necessita de mais investigações científicas, com maior profundidade, não apenas pelo fato de o gênero contar com uma história rica e variada, como também por apresentar características únicas entre as artes performáticas, tais como suas possibilidades diversas e arrojadas de fomentar a criatividade e de estabelecer interações com a audiência. Em paralelo, Drinko (2003) sugere que melhorar o desempenho atoral por meio de exercícios de impro pode ser importante tanto para atores orientados para a improvisação como espetáculo, quanto para aqueles interessados em improvisar apenas como recurso

preparatório ou de formação. O autor defende que as técnicas de trabalho das quais se valem os improvisadores podem afetar a consciência e a cognição do ator, expandir seu autoconhecimento psicofísico e proporcionar impressões valiosas acerca de como engajar-se em processos criativos relacionados à produção artística ao vivo.

Foto 6 – Diante de aproximadamente 900 espectadores³⁰, o grupo Commedia a la Carte estreia “O Pior Espetáculo do Mundo”, na noite de 5 de setembro de 2018, no teatro Tivoli BBVA, em Lisboa



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Gustavo Miranda Ángel (improvisador convidado), Carlos M. Cunha e César Mourão]

Bresnahan (2015) reflete que novas pesquisas são necessárias acerca dos desafios que a improvisação impõe ao conceito tradicional de obra de arte, bem como sobre as novas possibilidades de avaliação dos produtos artísticos gerados a partir de processos criativos em que predomina a improvisação. No juízo de Bodden (2004), uma questão de indiscutível relevância abarca a investigação dos processos criativos – ou das formas de experimentar o ato criativo – como aspectos fundamentais para compreender qualquer acontecimento cênico. Borges, Costa e Ferreira (2014), julgam ser oportuno discutir os processos por meio dos quais os grupos de teatro reinventam os modos de trabalhar e apresentar-se ao público, enquanto para Kapadocha (2016), a dinâmica processual das práticas criativas é crucial para o entendimento da produção de conhecimento acerca da corporalidade no treinamento atoral.

Como argumenta Joos (2012, p. 90), a corporalidade constitui “um componente muito importante da improvisação”, justificando a ideia de que “mais pesquisas são requeridas nesse campo”. Reppert (2018) defende que o trabalho corporal é de extrema monta em impro, o que

³⁰ A lotação máxima do Teatro Tivoli BBVA é de 1088 pessoas. Na noite de estreia de “O Pior Espetáculo do Mundo”, não foi efetivado nenhum controle formal da bilheteria, em função da presença da imprensa e dos convidados da produção. A estimativa de 900 espectadores foi consensuada entre o improvisador Gustavo Miranda Ángel, que estava no palco, e o autor da presente investigação, que se encontrava na plateia.

concede uma importância superlativa ao treinamento do corpo, visto pelo autor como o elemento mais fundamental do currículo atoral. À guisa de ilustração, para Cafaro (2008), as dificuldades corporais de um improvisador respondem, em grande medida, pelas restrições impostas às suas sensações, pelo refreamento de seus afetos e pelo contingenciamento de quaisquer tentativas de suplantação de seus limites psicofísicos.

Vidal (2016, p. 136) recorda que a corporeidade tem estado estreitamente concatenada à arte há mais de dois mil anos, e que “o corpo do artista cênico vem sendo reconhecido através dos tempos como o veículo inerente à execução de sua arte”, enquanto Bohórquez (2017, p. 2) sublinha a importância de se indagar como operam o corpo e a representação do corpo nas artes performativas, diante da atestação do “enigma que é o corpo na cultura contemporânea, particularmente na arte, nos Séculos XX e XXI”. No contexto da pesquisa empírica, aditam Flores-Pereira, Davel e Almeida (2017, p. 203), a corporalidade precisa ser tomada como mais do que uma simples técnica, devendo antes ser compreendida como “a instância na qual a experiência humana está acontecendo e sendo progressivamente experimentada pelo pesquisador e pelo pesquisado”. Rousmaniere e Sobe (2018), por sua vez, requisitam que sejam elaborados novos esforços teórico-práticos de pesquisa da corporalidade em campos de estudos diversos, conduzidos para investigar o corpo não somente como objeto de mediação ou exploração, mas também como sujeito de oportunidade e criação.

Curiosamente, Gil (2018) pondera que, desde meados do Século XX, os estudos sobre o corpo vêm sendo acompanhados por paradoxos e dificuldades, e tal constatação transcende a instância artística. Ressaltando as contribuições de Merleau-Ponty, Deleuze e Foucault, o filósofo afiança que “não alcançamos ainda um pensamento viável, capaz de subsumir os múltiplos fenômenos e experiências corporais que proliferam hoje, da dança à psiquiatria, ou da engenharia genética às doutrinas orientais” (GIL, *op. cit.*, p. 13). Em tal contexto, Duque e Costa (2011) argumentam que a corporalidade tem sido um caminho seguido por pensadores contemporâneos para explicar a experiência direta do mundo proporcionada pelo corpo. Sob tal enfoque, “as habilidades cognitivas e comunicacionais dos sujeitos são interpretadas como fenômenos resultantes de sua existência como sistemas físicos em contínua interação com seu ambiente” (DUQUE & COSTA, *op. cit.*, p. 96). Castro e Pinto (2014, p. 34), por sua vez, mencionam que “a análise cultural do corpo vem se revelando um tema importante”, pois a corporalidade pode ser tomada como elemento-chave na discussão da interculturalidade.

A inclusão da variante intercultural referente a processos de criação escorados na improvisação amplia as possibilidades de pesquisa, como sugere o trabalho de Pavis (1996), que equipara à ponta de um *iceberg* o conhecimento teórico e aplicado acerca de teatro intercultural. Por exemplo, em sua Escola Internacional de Teatro Antropológico, Eugenio Barba concede protagonismo a processos criativos fundamentados na improvisação, sob uma ótica intercultural, com o intuito de “descobrir os aspectos da performance que funcionam através de diferentes culturas” (BARBA, 1996, p. 221). Também Peter Brook (1995) recorre à interculturalidade para experimentar a improvisação como sustentáculo da criação. Talvez essa policação tenha sido satisfatoriamente explorada em outras arenas, mas aparentemente ainda há caminhos a percorrer quando se enfoca o Sistema Impro de Keith Johnstone.

Alinhando-se à perspectiva de Eugenio Barba, Velásquez (2015, p. 208) defende que a investigação intercultural em artes cênicas tem por vocação “compreender melhor os princípios técnicos dos atores em diferentes culturas e confrontar tais técnicas com outras, a fim de encontrar princípios similares que permitam ao ator ser mais eficaz em seu trabalho”. Evans (2008) reporta um crescente interesse na pesquisa e na prática das artes performáticas sob o prisma da interculturalidade, acrescentando que há muito a ser aprendido a partir de análises comparativas de abordagens internacionais ao treinamento corporal. States (2003), por sua vez, acrescenta que o campo de estudos de teatro vem sendo significativamente renovado pelo princípio da performance e pelo caldeamento do multiculturalismo.

2 QUADRO TEÓRICO REFERENCIAL

2.1 Improvisação, espontaneidade e processos criativos no Sistema Impro

2.1.1 A improvisação e as artes performativas

O reconhecimento da improvisação em sua autonomia é citado por Vieira (2011) como um dos mais relevantes eventos que, ao longo do Século XX, impugnaram a supremacia do texto sobre os demais elementos que constituem a encenação. Leão (2014) assevera que a improvisação teve importância determinante para a valorização das artes contemporâneas, mormente em função de seu potencial para fazer florescer e prosperar novas concepções artísticas. Não obstante, o exórdio da improvisação remonta ao alvorecer da espécie humana. Chacra (1983) testifica que a improvisação tem uma história tão antiga quanto a trajetória da humanidade, perdurando como recurso técnico e manifestação artística até o presente.

Segundo Desmonts (2010), por exemplo, desde o Século X a.C., na China, há registros históricos de figuras equivalentes aos bufões, encarregadas de divertir os imperadores e sua corte por meio de situações improvisadas. Scott (2014, p. 135) sopesa que, desde a Grécia Antiga, “a improvisação encontra-se inextrincavelmente ligada à história e à prática do próprio teatro”. Chacra (1983) sintetiza que todos os gêneros performativos foram edificados a partir de processos criativos seminais fundamentados na improvisação.

Conforme alumia Joos (2012), etimologicamente a palavra “improvisação” deriva do latim “*improvises*”, vocábulo que significa “inesperado” ou “inaudito”. Originariamente, de acordo com a autora, o termo se refere a situações nas quais arranjos prévios não podem ser engendrados, pois a uma situação impremeditável não cabe o planejamento, nem qualquer espécie de controle. Em tais circunstâncias, a improvisação remete a um processo lépido no qual a invenção e a realização acontecem simultaneamente, o que torna o ato de improvisar um movimento de ação em tempo real, com uma forte ênfase nos acontecimentos correntes.

No contexto da arte, observando que a improvisação não corresponde a um conceito singular, e que a descrição do fenômeno varia ao longo do tempo, Leão (2014, p. 19) disponibiliza uma definição simples, porém poderosa, da improvisação como “a simultaneidade dos processos de concepção e dos de desempenho, na construção de uma obra artística”. Frost e Yarrow (2015), por sua vez, definem a improvisação teatral como a habilidade de utilizar corpos, espaços e todos os recursos humanos para gerar uma expressão física coerente de uma ideia, uma situação, uma cena, um personagem ou até mesmo um texto³¹, de maneira espontânea, como resposta imediata do artista a seu ambiente circundante. Segundo Goldberg (1979), o conceito de simultaneidade encontra-se na gênese da arte performativa contemporânea, especialmente nos primeiros anos da década de 1910, quando subsiste uma ênfase na perspectiva de que a simultaneidade nasce da improvisação, da intuição instantânea, revelando sua atualização cotidiana por meio da valorização de trabalhos artísticos improvisados em horas, minutos e segundos, não cuidadosamente preparados ao longo de meses, anos e séculos.

Em artes performativas, quando um ator improvisa, valendo-se da espontaneidade para estabelecer um jogo com a realidade, engendra-se uma experimentação artística que não se restringe à contemplação passiva, mas antes se afigura como uma forma de participação que ensaja seu próprio sentido em uma experiência viva (DUVIGNAUD, 1965). Nas palavras de Spolin (2015, p. 341), a improvisação teatral é um processo vivo, um caminho de

³¹ Para Thompson (2003), a performance encontra-se na interseção entre texto, autor, personagem e espectador. Tal concepção é relativizada no presente trabalho, pois no teatro de improviso nem sempre é possível falar de texto, nem tampouco de personagem, embora os estilos de impro mais usuais trabalhem com tais aspectos da criação.

transformação, uma forma de arte na qual o ator se compromete a jogar para “solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema”. Pavis (1998, p. 181) assim conceitua a improvisação na arte teatral:

Improvisação. Técnica por meio da qual o ator representa alguma coisa não planejada, inesperada e inventada no calor do momento. A improvisação existe em variadas gradações, as quais comportam desde inventar um texto a partir de uma base muito precisa e de um contexto bem conhecido (como na *Commedia dell'Arte*), até espetáculos dramáticos sustentados apenas por um tema ou um *slogan*, até a inventividade total em termos de gestualidade, expressão corporal e verbal, até a desconstrução verbal e a busca por uma nova ‘linguagem física’ (como em Artaud). Todas as diferentes filosofias da criatividade referem-se ao tema da improvisação. Tal prática encontra-se em voga por conta da rejeição do texto e da imitação passiva, bem como por causa da descoberta do poder liberador da corporeidade e da criatividade espontânea. A influência dos exercícios de Grotowski, do Living Theatre, do trabalho improvisacional com personagens realizado pelo Théâtre du Soleil, bem como de muitas outras práticas não acadêmicas levadas ao palco, realizou uma poderosa contribuição para forjar – durante os anos 1960 e 1970 – uma crença na improvisação como uma chave para a criação teatral coletiva.

Conforme Chacra (1983, p. 15), “a natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado, e pronto, (...) ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente”, em decorrência de a própria essência do fenômeno teatral depender da “comunicação momentânea, ‘quente’, ao vivo”. Ademais, a improvisação é capaz de oportunizar o rompimento da disjunção entre artistas e público (FOTIS, 2012; LEÃO, 2014), problema que persiste inquietando encenadores e acadêmicos, não somente nas artes performáticas (BACHIR-LOOPUYT *et al.*, 2010).

Parece consensual³² a assunção de que a improvisação se apresenta, primordialmente, como esteio na formação de atores, assim como, de maneira secundária, uma possibilidade de treinamento para um sem-número de profissionais em outros campos, cujos ofícios envolvem a criatividade, a inovação, a adaptação e a germinação de novas ideias (FARLEY, 2017; FRIIS & LARSEN, 2006; PRESSING, 1984). Para o ator, improvisar representa pôr-se à prova constantemente, um desafio permanente a si próprio (DESMONTS, 2010).

Laszlo (2013, p. 109) defende que o jogo da improvisação teatral ensina a “abrir a boca”, a “atacar o mundo com ela” e a “saber morder”, liberando uma performatividade à qual se pode denominar “a linguagem do corpo” ou “protolinguagem”. Para a autora, as palavras que surgem no jogo improvisado constituem uma autêntica linguagem corporal, uma linguagem primeva que exprime a emoção criada no instante, e que comporta a postura, a gestualidade, o movimento e a respiração que dão sustentação ao discurso espontâneo. Não se pode falar de improvisação sem mencionar a espontaneidade, a corporalidade e a criatividade.

Para Kusnet (1992, p. 80), processos criativos consequentes do trabalho com improvisações são mandatórios no trabalho do ator, visto que um ato cênico “só pode ser criado espontaneamente (...) através de uma improvisação”. Correspondentemente, uma atitude de improvisação se revela como condição essencial para a criação em artes cênicas, em razão de seu fulcro nos processos criativos arrimados pelo ator enquanto produtor de significados em um complexo sistema de trocas relacionais e não lineares com os demais

³² Em artes vivas, talvez seja mais fácil discorrer acerca de ambivalências do que evocar consensos. Como demonstra Vaïs (2010, p. 42), a improvisação, “ligada às mais belas aventuras da criação teatral, suscitou preconceitos e controvérsias”. Ao mesmo tempo em que foi celebrada como “libertadora da imaginação e da criatividade”, a improvisação foi acusada de produzir apenas clichês, generalidades e obviedades, de “encorajar o comodismo dos atores, deixando pouco espaço para o esforço ou para a reflexão”, além de aparentemente “estar associada mais ao cômico do que ao dramático ou ao trágico” (*id.*).

atores e com a audiência (CAFARO, 2008). Farias (2001), por sua vez, apregoa que a improvisação deve fazer parte da formação de qualquer artista cênico, pois é por intermédio do ato de improvisar que o ator aprende a inventar.

Nesse sentido, Leão (2014) pontifica que todas as improvisações guardam como ponto comum o fato de apontarem para um processo que demanda habilidade e prática, contrariamente à crença de que a improvisação abrolha de uma sequência de acontecimentos despreparados ou de eventos completamente espontâneos. Por conseguinte, a autora sustenta que os processos criativos correspondentes demandam que se chegue ao resultado artístico improvisado por intermédio de um transcurso exploratório, não por determinação de um objetivo preconcebido. Essa abordagem preceitua uma entrega do artista ao processo em si, com sua receptividade acerca dos diferentes caminhos que a criatividade pode escolher, com sua compreensão do desconhecido como processo e com a aceitação de que a obra de arte pode se tornar autogeradora.

Hodiernamente, subsiste um amplo reconhecimento de que as formas teatrais firmadas a partir de improvisação descendem da *Commedia dell'Arte* (p. ex.: BIANCALANA, 2011; FOTIS, 2012; JOOS, 2012; LEEP, 2008; MUNIZ, 2004; SCOTT, 2014; VÉLEZ, 2012), que emergiu no Século XVI, e que também recebeu a nomenclatura de *Commedia all'Improviso* (FONSECA, 2015), atingindo seu ápice em fins do Século XVII e ao longo do Século XVIII, na Itália e na França. Cabe aditar que, de acordo com Vidal (2016), a corporalidade do ator do Século XXI tem na *Commedia dell'Arte* uma de suas mais maciças raízes genealógicas.

A eclosão e o desenvolvimento da *Commedia dell'Arte* engenharam, segundo Fanchette (1971), um importantíssimo fenômeno social, salientado pelo acesso à autonomia da palavra, reivindicada tanto por encenadores quanto por espectadores – para ambos, o triunfo da comédia improvisada significou a emersão de sua liberdade de espírito, de sua independência, e da emancipação na representação de seus afetos e desejos. No discernimento do autor, absolutamente todas as formas cênicas lavradas a partir da espontaneidade, da improvisação, da autonomia da criação atoral e do afloramento do jogo teatral tracejam-se tão somente em decorrência do amadurecimento da *Commedia dell'Arte* como fenômeno cultural e artístico³³.

Com a transformação das tessituras dramáticas a partir da reforma do gênero, perpetrada por Carlo Goldoni na segunda metade do Século XVIII, a *Commedia all'Improviso* cruza as fronteiras de Itália e França. Na península ibérica, por exemplo, a *Commedia dell'Arte* teve sua forma herdeira no *entremez* – espetáculo cômico de curta duração, com personagens tiradas do povo –, particularmente no Século XVIII em Portugal, quando experiências cênicas comprovaram a possibilidade de criações dramáticas alicerçadas a partir de improvisações (VENDRAMINI, 2001).

Em decorrência da herança da *Commedia all'Improviso*, em fins do Século XIX, e nas primeiras décadas do Século XX, improvisar ganha um status de elevado prestígio e relevância no teatro, “passando por vários nomes importantes, como Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Peter Brook e tantos outros que se debruçaram sobre a prática do teatro com uso da improvisação” (CONCEIÇÃO, 2010, p. 164). Como ajuíza Fanchette (1971), o legado da *Commedia dell'Arte* indigita um apelo permanente à cumplicidade do público, por nutrir-se de mecanismos de identificação expressos em uma mitologia do patético presente nas relações cotidianas, em um humor estritamente ligado à atualidade e aos estereótipos nos quais o público sempre se reconhece.

Ao longo do Século XX, plateias e encenadores em todo o mundo testemunharam que aspectos correferidos à improvisação – relacionados à espontaneidade e à organicidade da

³³ Aqui se endossa a posição de Biancalana (2011) acerca de que as artes estão entre as diversas possibilidades de manifestação cultural do ser humano, embora, sob uma perspectiva histórica, as artes sejam mais antigas do que a emergência da ideia de cultura, conquanto estejam incorporadas em seu amplo escopo de manifestações.

obra teatral – são necessários e desejáveis dentro de uma estrutura artística formal, e vice-versa (OLINTO, 2011). Aslan (2003, p. 320) acrescenta que, durante o Século XX, o “espírito de improvisação foi colocado em um lugar de honra” por coletivos teatrais de amplo reconhecimento como Living Theatre, Open Theatre e Théâtre du Soleil.

2.1.2 O desenvolvimento da improvisação como espetáculo

Como pontilha Muniz (2015), ao longo do Século XX, a prática da improvisação teatral envereda por três caminhos principais: (i) a improvisação como recurso técnico ou expediente pedagógico para a preparação ou formação continuada do ator; (ii) a improvisação como valimento estético ou artifício metodológico na criação de um espetáculo; e (iii) a improvisação como espetáculo *per se*. Esta última vertente, que contextualiza a presente investigação, é delineada pela autora como “improvisação que é praticada diante do público, (...) que tem no encontro entre artistas e espectadores o momento máximo da criação e que se desfaz assim que é concebida” (MUNIZ, *op. cit.*, p. 31-32).

Cabe notar que Leep (2008, p. 51) demonstra que os jogos de *short form* – os quais são detalhadamente discutidos nas próximas linhas – arraigam-se profundamente no tronco da árvore genealógica da improvisação, antes que esse tronco se divida em seus três galhos mais robustos: a improvisação como ferramenta para o trabalho atoral, a improvisação como coadjuvante no processo de ensaios de uma obra dramática e a improvisação como performance. Para o autor, elementos de *short form* podem ser encontrados em cada um desses três domínios da improvisação.

Complementarmente, Zaunbrecher (2011) distingue a improvisação como uma categoria de ações, da improvisação como um método para ação – em que se enquadra o teatro de improviso. No primeiro caso, o autor inclui qualquer atividade que envolva a inventividade dentro de certos parâmetros ou limitações, o que engloba basicamente a necessidade sempre presente de que os seres humanos reajam às circunstâncias da vida, as quais se encontram em um processo contínuo de transformação. Na segunda instância, a improvisação teatral também constituiria um método, por meio do qual atores e/ou encenadores optam por não planejar determinados aspectos da performance³⁴. Assim, para o autor, o teatro de improviso configura-se como um método deliberadamente desenvolvido e acordado entre os artistas como uma estrutura predeterminada, não como uma atitude reativa que pode ocorrer quando algum ator esquece suas falas em um espetáculo que segue uma dramaturgia convencional, regida por um texto previamente estabelecido. Aqui cabe destacar a posição de Biancalana (2011), que recusa a ideia de improvisação como uma modalidade de pré-teatro, como uma espécie de antecedente para o teatro dito formal.

Acima de tudo, para Lobman (2015), o teatro de improviso envolve a liberdade. A autora defende que os exercícios preparatórios, o aquecimento, os jogos, o processo de criação de uma cena, enfim, todas as atividades às quais se dedicam os improvisadores, em última instância, servem a propósitos maiores: libertar os atores das histórias que os mantêm confinados em versões unidimensionais de si, permitir que os improvisadores tornem-se indivíduos mais complexos e dinâmicos, que estejam aptos a aprender uns com os outros e a compartilhar seus afetos. Vaïs (2010, p. 42) complementa que “a improvisação é filha da liberdade e da espontaneidade, da pesquisa e da experimentação, mas também da recusa do *status quo*”. Em simultâneo, do lado da audiência, a improvisação tem como intento a libertação do espectador de seu papel passivo (PREKA & HAXHILLARI, 2017). Assim, a

³⁴ Em consonância com Féral (2002) e Thomaz (2016), assume-se nesta pesquisa que teatralidade e performatividade não constituem conceitos em oposição, e que eventuais contraposições indicam apenas uma discrepância retórica. Ainda assim, alguns autores sugerem que a performatividade “representaria o aspecto único e inédito de cada evento teatral, enquanto a teatralidade lhe permitiria ser um procedimento reconhecível e pleno de significados para o espectador, impregnado de signos, códigos e referências” (THOMAZ, *op. cit.*, p. 317).

improvisação performada como espetáculo envolve a combinação de um pacto de libertação mútua entre atores e espectadores.

Sob essa ótica, Muniz (2015) inventaria algumas experiências cênicas que, a partir de meados do Século XX, estabeleceram os fundamentos para a prática e para a investigação da improvisação diante do público: (1) o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal; (2) o Living Theatre; (3) o Playback Theatre, de Jonathan Fox e Jo Salas; (4) o trabalho de Viola Spolin com os Jogos Teatrais; (5) The Compass Players e The Second City, de Paul Sills; e (6) o *Match* de improvisação, de Robert Gravel e Yvon Leduc. Deve-se frisar que todas essas propostas foram parametrizadas por dois experimentos do princípio do Século XX, a saber: (a) o Teatro da Espontaneidade, de J. L. Moreno; e (b) a Nova Comédia Improvisada, de Jacques Copeau. Em consonância com a autora, então, o Sistema Impro de Keith Johnstone – que contextualiza a presente pesquisa, conforme se apresenta adiante – não pode ser tomado como um fenômeno isolado, pois ele representa apenas uma dentre as muitas propostas originadas da necessidade de resgatar a espontaneidade na cena teatral, de recuperar a agilidade de reação e recobrar a ausência de censura individual ou política no acontecimento teatral, para investir na criação de uma dramaturgia do momento, com o embasamento da crença no potencial transformador da improvisação. Ainda assim, o Sistema Impro pode ser reputado como paradigmático, como se defende ao longo da presente investigação.

Retomando a apreciação histórica da improvisação como espetáculo teatral, tal como rememora Muniz (2015), na segunda década do Século XX, o médico romeno J. L. Moreno sistematizou um projeto de teatro relacionado à espontaneidade, que antecedeu diretamente o psicodrama. Sua proposta consistia em desenvolver a espontaneidade e a competência da comunicação tanto nos atores quanto nos espectadores, subtraindo as divisas que os isolam. De acordo com a autora, Moreno estabeleceu como condições necessárias para a evolução da habilidade de improvisar uma formação e um treinamento específicos, por meio dos quais os espetáculos do Teatro da Espontaneidade abriram os caminhos “para a ação improvisada que havia sido praticamente abandonada desde a decadência da *Commedia dell’Arte* no fim do Século XVIII” (MUNIZ, *op. cit.*, p. 75).

Para Emidio (2015), supletivamente, se a *Commedia dell’Arte* conferiu à improvisação o caráter de arte, colocando o ator em posição de primazia em relação ao texto dramático, também se deve ressaltar a perspectiva do ator, diretor, crítico e dramaturgo francês Jacques Copeau, em princípios do Século XX, na defesa da improvisação como arte própria do ator. Para Copeau (1979 *apud* EMIDIO, *op. cit.*, p. 323), ao improvisar, o ator retoma seu campo artístico próprio, resguardando seu domínio, buscando recuperar “o terreno perdido pelas usurpações do literato, do escritor, no campo do teatro”. O encenador francês julgava que o hábito da improvisação daria ao ator “maleabilidade, elasticidade, a verdadeira vida espontânea da palavra e do gesto, o verdadeiro sentimento do movimento, o verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo” (COPEAU, *id.*, p. 324).

O ator treinado na Nova Comédia Improvisada de Jacques Copeau deveria ser completo, capaz de dominar seu corpo com o objetivo de com ele performar tudo aquilo que usualmente se comunica por meio da palavra (MUNIZ, 2015). Cabe recordar que, na arte, o corpo se constitui como um meio “capaz de criar imaginários e ficções que remeteriam a uma zona artística explicitada pela ‘corporeidade’ (...), fisicalidade já organizada, com a intenção de construir um código passível de ser legível” (SANTOS, 2018, p. 170). Nesse contexto, não por coincidência, Copeau é celebrado como um dos principais responsáveis por reapresentar à cena teatral a uberdade da tradição corporal do teatro popular (EVANS, 2019), particularmente no que tange à *Commedia dell’Arte*. Seguidor de Copeau, também o ator, mímico, educador e encenador francês Jacques Lecoq confiou na herança da *Commedia dell’Arte* e nos itinerários representativos encarrilhados pela improvisação para estruturar sua pedagogia da expressão criativa nas artes cênicas e performáticas (*passim* LECOQ, 2004).

Legatário de tão ponderosas tradições, o teatro de improviso difere de outras modalidades de improvisação artística em decorrência de duas principais distinções (ZAUNBRECHER, 2011). Em primeiro lugar, muitas outras formas de improvisação em arte, tais como a pintura expressionista e a escrita automática, por exemplo, não precisam necessariamente envolver a audiência no momento exato da criação, ao contrário do espetáculo baseado no teatro de improviso. Segundo, em impro, o corpo do artista – incluindo sua voz³⁵ – se estabelece como o próprio repositório experiencial ao qual se dirige o conteúdo da performance, o que destaca o teatro de improviso de outras artes baseadas na improvisação, como ocorre com a música *jazz*, em que o público não necessita observar as mudanças nos corpos dos músicos, podendo usufruir de sua criação mesmo com os olhos fechados, ou mesmo com a distância no espaço ou no tempo. Tais reflexões levam o autor a definir o teatro de improviso como “a utilização deliberada de métodos improvisacionais em uma performance, que se manifesta no contexto de uma matriz dual de imanência: aquela do olhar da audiência para os artistas, e aquela do corpo dos artistas para a audiência” (ZAUNBRECHER, *op. cit.*, p. 50).

Foto 7 – O coletivo ImproMime apresenta o espetáculo “Solidões Públicas” na oitava edição do Festival Espontâneo, na noite de 31 de março de 2019



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Xexéu Vaulêz, Allan Benatti, Fábio Lins (ao fundo), Camila Masri, Douglas Brito e Wagner Cavalleiro]

³⁵ Como elucida Mello (2011, p. 50), fisiologicamente, “a voz é parte intrínseca do corpo, seja como órgão, seja como resultado de frequências vibratórias. O que realmente importa aqui é que na construção de suas ações, o ator estará trabalhando como unidade, podendo expressar-se corporalmente apenas de maneira visível ou também de maneira audível”. A concepção de Nachmanovitch (2019) é tão romântica quanto relevante: sob a perspectiva do jogo criativo, a voz e o corpo podem ser vistos como os brinquedos mais antigos do ser humano.

A concepção de Zaunbrecher (2011) se tangibiliza nos grupos contemporâneos de impro. Por exemplo, os mímicos improvisadores do grupo brasileiro ImproMime, de São Paulo – herdeiros de Jacques Lecoq, por intermédio de seu mentor Luis Louis –, seguem a proposta artística de construir espetáculos de teatro de improviso em *long form*, valendo-se apenas do trabalho corporal de seus atores, sem recorrer à palavra. Na Foto 7, o grupo ImproMime performa seu espetáculo “Solidões Públicas” no Centro Cultural Olga Cadaval, no último dia da edição 2019 do Festival Espontâneo³⁶.

Ángel (2012b, p. 48) refere-se ao teatro de improviso “como poética e acontecimento teatral”, compreendendo o gênero a partir da “passagem de um estado a outro quando o corpo do ator começa a produzir ação”. O autor reflete que “quando um ator se arrisca a improvisar, conta com três instrumentos para ajudá-lo a desenvolver a situação: o corpo, a voz e a imaginação” (ÁNGEL, *op. cit.*, p. 113). Esses três recursos, conjuntamente a um treinamento sistemático, permitem que o ator possa instantaneamente dedicar-se à criação, construindo cenas em um palco vazio, a ser explorado a partir de imagens, sensações e afetos que chegam a seu corpo, de modo a elaborar uma história a partir do convívio com a audiência.

De fato, a improvisação que conta no teatro de improviso não é somente aquela do público, e nem esta imaginação encontra-se plenamente dissociada da corporalidade. Segundo Gil (2016, p. 57), por exemplo, pode-se falar em “imaginação corpórea”, mecanismo em que “a imaginação é *tatuada* pelos movimentos reais do corpo, os quais dirigem os próprios movimentos imaginativos”. Para o filósofo, o exercício da imaginação corpórea tem como principal efeito não a reprodução do real percebido em imagem representativa, mas antes o desdobramento dos movimentos reais do corpo: vindos de dentro, os seres e as coisas deliradas inscrevem-se na imaginação e, então, agem sobre o corpo. Tal processo pode operar na velocidade do instante, como é próprio do gênero impro.

Castellary (2015) enumera como elementos constituintes do teatro de improviso o instantâneo, a imprevisibilidade, o descartável, a velocidade e a valorização do encontro comunitário entre atores e audiência, em um momento que jamais poderá ser repetido, mas que será levado às suas últimas consequências. Por essa razão, Muniz (2015) afiança que o teatro de improviso pode ser considerado como uma arte fortuita e espontânea, que exalta a representação do momento presente, mas que, a despeito de sua brevidade, pode suscitar marcas profundas no audiente. Outrossim, para Halpern, Close e Johnson (2001), o teatro de improviso não pode ser visto como um “primo pobre” das manifestações teatrais legitimadas pela adesão a uma dramaturgia previamente estruturada.

Com o amparo do trabalho de Osipovich (2006), cabe observar que, em decorrência de sua ambição em angariar poder explanatório sobre o fenômeno teatral em toda sua rica extensão, a teoria literária manifestou, ao longo de um período de tempo duradouro, uma tendência a desprezar ou ignorar todas as manifestações teatrais que não se baseavam em uma dramaturgia textual. Interessantemente, a partir de um dado momento no Século XX, certa complacência foi dirigida a espetáculos que não eram originados de um texto prévio, mas que posteriormente pudessem ser registrados textualmente. Tal posição encontrou sustento na analogia com as formas musicais improvisadas, como o *jazz* norte-americano, comparação a partir da qual seria possível defender que espetáculos teatrais improvisados admitiriam a repetição depois de sua primeira apresentação, a qual poderia ser tomada como parte de um

³⁶ Produzido, organizado e dirigido pelo coletivo português Instantâneos, o Festival Espontâneo de Teatro de Improviso se configura como o maior evento internacional de impro em Portugal, sendo certamente um dos mais importantes da Europa. Em sua oitava edição, apresentada em março de 2019, no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sinta, participaram grupos e improvisadores de dez diferentes países, dentre os quais o autor da presente investigação, que integrou o elenco dos espetáculos “Impro Ensemble”, com direção de Omar Argentino Galván, e “O Baile”, dirigido pelo brasileiro Rafael Pimenta, do Grupo de Risco, de São Paulo.

processo preparatório cuja etapa final teria sido compartilhada com o público, como numa *jam session* jazzística.

A hipótese que permeia esse embate – por meio do qual a improvisação como espetáculo oferecido à audiência foi inicialmente rotulada como *performance art*³⁷, não como teatro, claramente denotando uma acepção despectiva – é a falsa prognose de que toda apresentação teatral pode ou deve ser redigida como texto. Contemporaneamente, todo esse encadeamento argumentativo carece de robustez. De fato, abrir mão de um texto produzido anteriormente, desafiar a soberania do dramaturgo e confiar na espontaneidade atoral representa o fulcro do teatro de improviso, não sua fraqueza, como é próprio da performance.

Historicamente, recorda Reinelt (2003), a utilização do termo “performance” se coaduna à emergência de uma *avant-garde* relacionada a uma proposta de anti-teatro: o enjeitamento de aspectos das práticas teatrais tradicionais que enfatizam os princípios aristotélicos de construção artística e as noções platônicas da mimese. Em outras palavras, “a rejeição da soberania do texto, e da autoridade do diretor ou do autor, em favor do jogo livre proporcionado pela performance” (REINELT, *op. cit.*, p. 154), a exemplo das criações legadas pelos anteriormente mencionados Living Theatre e pelo Open Theatre. De fato, Pelias e VanOosting (2003) argumentam que na raiz dos estudos de performance encontram-se um impulso inclusivo com respeito ao público e uma atitude não canônica em relação ao texto.

Nesse sentido, de acordo com a perspectiva pós-dramática de Hans-Thies Lehmann (2006), a cena contemporânea na Europa e na América do Norte é marcada por uma mudança de paradigma, caracterizada pela suspensão da hegemonia do drama no fenômeno teatral, em que o dramático não se torna obsoleto, mas aparece como deslocado. Em alinhamento à virada performativa dos anos 1960 (JÜRS-MUNBY, 2006), o autor desenvolve uma lógica estética que demarca esse novo teatro, em coerência com critérios e valores emergentes, tais como: a heterogeneidade; o pluralismo; a multiplicidade de códigos; a subversão; a ambiguidade; a desconstrução; “o *performer* como tema e como protagonista; a deformação; o texto apenas como material inicial para a encenação; (...) a consideração do texto como autoritário e arcaico; a performance como um terceiro termo entre o drama e o teatro”; e a celebração do teatro como um processo (LEHMANN, *op. cit.*, p. 25).

Em tal movimento de renovação cênica, relaciona-se o texto como mais um dentre os muitos elementos do espetáculo, e o corpo emerge além das palavras para ser realocado ao núcleo do drama, de modo que a linguagem adquire carnalidade, tornando-se corpo (ROQUES, 2017). Não por acaso, na abordagem pós-dramática de Lehmann (2006), enquanto o discurso textual se esvazia, a cena passa a ser mediada pela gestualidade, pelo ritmo e pela presença. Sintetizando tais ideias, Duenha (2014) entende como principal fator responsável pelo movimento de renovação da cena teatral no Século XX a redescoberta do corpo como impulsionador das práticas performativas, em oposição ao textocentrismo vigente no Século XIX. A autora acrescenta que a remodelação das artes performativas por meio da corporeidade permanece no Século XXI.

Assim, instaura-se na performance o denominado “paradigma da corporeidade” (PEREIRA, 2014, p. 103), por meio do qual são entendidas como performativas “as obras que exigem a presença do artista num espaço-tempo específico, cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo”, as quais são realizadas por meio da interação direta com o público e do envolvimento do espectador no trabalho, “procurando através da plasticidade e

³⁷ O termo *performance art* ganha aqui o sentido de “um gênero de arte do espetáculo, frequentemente associado às artes visuais e às artes cênicas, inclusive multimídias” (BIÃO, 2011, p. 350). Para Reinelt (2003), a *performance art* se diferencia das performances teatrais tidas como “regulares” por colocar em palco o sujeito-artista, não um sujeito-personagem, por (re)produzir e (des)construir certos materiais – especialmente o corpo – e por explorar os limites da habilidade de representação do *performer*. Acima de tudo, para Goldberg (1979, p. 25) a *performance art* se institui como “um meio para superar quaisquer convenções ou limites impostos sobre a atividade artística”.

na imediação dos corpos a sua própria substância”, conferindo-se sentido à obra “a partir da presença e de improvisos gerados dentro dos limites do corpo em interação”.

Em tal contexto, Almeida e Lignelli (2018) abordam a ação do corpo nas artes performativas contemporâneas como uma manifestação sensorial, como uma potência capaz de instigar os sentidos, estabelecendo o corpo como uma zona de intensidades, e atribuindo ao ato performativo a característica de exigir o desenvolvimento de novos corpos em contínuos devires de experimentação. Com a ação corporal ocupando um lugar de centralidade, o teatro se exprime por completude como arte performativa. Em sentido amplo, a ideia de arte performativa “reside na tentativa de fazer existir um sentido de origem carnal, algo oculto, na tentativa de transformar os modos comuns de sentir e experimentar, de perturbar qualquer conformismo na sensação do corpo” (ROQUES, 2017, p. 6). Especificamente, a participação do corpo nessa renovação ocorre por intermédio dos efeitos relacionados à qualidade de presença do ator, aspecto crucial da performance, que se encontra na tarefa de “expressar o *todo* em um imediato sem distância, dar à presença carnal, à sua densidade mais palpável, o valor de um *dizer* sem a fala” (*id.*, p. 11). Por intermédio da noção de presença, pode-se então considerar “o artista como uma figura dilatada, que se impõe sobre quem assiste a um espetáculo” (DUENHA, 2014, p. 94).

De acordo com Erickson (1990), no teatro, a presença se configura como um atributo relacionado à fisicalidade no momento presente, mas que, simultaneamente, pressupõe um tipo particular de ausência: algo que pode ser observado presentemente *vis-à-vis* a expectativa de alguma coisa a ser futuramente observada. Para o autor, a presença cênica do corpo se relaciona ao fato de que ele se fisicaliza para a audiência, mas ao mesmo tempo é capaz de conter alguma coisa material ou imaterial ainda não revelada, potencialmente criando uma expectativa. Paradoxalmente, o efeito de presença não se baseia somente no presente, mas principalmente na expectativa do futuro.

Abordando o conceito de presença cênica nas artes performativas como um estado corporal psicofísico do *performer*, capaz de estabelecer uma relação intensa de troca com o espectador ao atrair sua atenção, Biancalana (2011) enfoca a improvisação como um elemento fomentador dessa presença. A autora assume o ponto de vista de que a presença não pode ser tomada como uma qualidade aurática – derivada de um dom ou de um talento natural do artista –, mas que é passível de treinamento e desenvolvimento, por meio do trabalho técnico performativo e expressivo vinculado a processos formativos especializados, nos quais o aperfeiçoamento da presença cênica constitui um aspecto fundamental da práxis.

Lemarié (2003) também critica a justificação do fenômeno da presença por meio de características supostamente auráticas, em razão de a abordagem teórica da aura sobrelevar os aspectos de aparição, manifestação e revelação da presença, remetendo não ao jogo com o espectador, mas à dimensão religiosa, à epifania e à consagração de alguns atores como dotados de qualidades sobre-humanas. Adicionalmente, deve-se recordar que o próprio criador do Sistema Impro sempre advogou ter estruturado seu teatro de improviso para o homem comum, não para os super-atores: segundo Keith Johnstone (1990), qualquer pessoa é capaz de (re)aprender a improvisar e, eventualmente, torna-se capaz de obter resultados excepcionais diante de uma plateia, caso não esteja aprisionada pela obrigação de mostrar-se de maneira brilhante para o espectador.

Retornando ao efeito da presença cênica, na performance artística, adiciona Velázquez (2016), o corpo se institui objetiva e subjetivamente como presença – portanto, como experiência fenomênica – e tal presença corporal é evidenciada por um movimento performativo que implica uma mudança de realidade. Como esse corpo que se apresenta ao público traz uma tensão vital – o risco de modificar a ordem estabelecida ou a tranquilidade do instante – não se concede ao espectador a escolha da contemplação distanciada, pois diante de seus olhos se impõe a ameaça da perturbação da realidade, e essa tensão une o espectador e

o artista performativo. Cabe recordar que, segundo Fischer-Lichte (2008), o conceito de performance redefine – no plano hermenêutico e no plano estético – as relações entre sujeito e objeto, observador e observado, espectador e ator.

Haviland (2018) também discorre acerca das transformações na conexão entre encenação e audiência oportunizada pela emergência da concepção performativa da arte. Para a autora, todo artista performativo se desenvolve por intermédio da expansão das fronteiras de suas habilidades corporais, através de suas interações com o ambiente circundante ou com as sugestões mais amplas providas pela coletividade e pelo meio cultural em que se inscreve; similarmente, o público depende de sua própria cachimônia de movimentos corporais para dar sentido ao que a performance lhe demanda testemunhar. Assim, sincronicamente, os processos criativos fluem do palco à audiência, e de volta ao palco, por meio de uma experimentação integrada da corporalidade.

Paralelamente, em consonância com Zamir (2010), pode-se afirmar que não mais vigora no pensamento teatral qualquer presunção de que o trabalho atoral seja um mero adendo ao processo de se ler um texto dramático. O disparatado ideal de que o público deve encontrar no palco atores cuja maior qualidade seja a transparência, e que a peça teatral possa ser vista através deles é, segundo o autor, descritivamente falso e normativamente implausível. De fato, a imersão do espectador no jogo, em relação direta com os atores, ajuda a intensificar os efeitos de presença (DOPINESCU, 2008). De modo complementar, Lehmann (2006, p. 32) assevera que a presença depende de que os *performers* não se apresentem como “meros portadores de uma intenção externa a eles – seja ela derivada do texto ou do diretor”, mas antes que “atuem de acordo com sua própria lógica corporal dentro de um dado *framework*: impulsos internos, dinâmicas de energia e mecânicas corporais”.

A produção da presença, tida por Nunes e Baumgartel (2015, p. 641) como “estado físico (auto)referencial e com carga energética extraordinariamente intensificada” constitui uma condição fundamental para as artes performáticas, operando então como “um *élan vital* corporificado ou uma potência física impactante (...) na medida em que o ator consiga provisoriamente lhe oferecer um corpo significante” (NUNES & BAUMGARTEL, *op. cit.*, p. 642). Ora, se a produção da presença é determinante para todo e qualquer trabalho atoral, no teatro de improviso sua qualidade tem a importância incrementada, diante de um palco nu, da ausência de figurinos, da propositada precariedade em termos de recursos cenográficos de iluminação e sonorização, e de um texto cujo rascunho será a versão final. Luyet (2013) apensa que a descoberta da corporalidade e a compreensão da capacidade corpórea podem acrescentar autonomia e segurança ao improvisador, de modo a despertar sua presença cênica.

Por sua efetividade em estabelecer relações de ordem diversa com o público, em exigir ações e reações instantâneas por parte do artista, em salientar a hibridização de linguagens, em despertar o corpo para ser permeado pelo desconhecido, em revelar a simultaneidade entre os tempos e os espaços, a habilidade de improvisar é considerada por Biancalana (2011) como competência fundamental para a potencialização da presença por um artista performativo. Frost e Yarrow (2015), de forma complementar, consideram essencial para a improvisação como espetáculo o desenvolvimento e a intensificação dos efeitos de presença cênica. De fato, segundo Lehmann (2006), no cerne dos procedimentos performativos encontram-se a ênfase na produção da presença e na intensidade da comunicação entre *performers* e espectadores.

Nesse contexto, em sintonia com a contemporaneidade nas artes performáticas, o teatro de improviso arroga-se de uma estética própria e de uma disciplina singular para se presentificar como uma forma de arte que se sustenta por suas próprias pernas, atavicamente relacionada à *Commedia dell'Arte*, de quem pode ser considerada uma representante atual (MUNIZ, 2004; 2015). Surpreendentemente, Keith Johnstone relata ter posto pela primeira vez seus improvisadores em um palco sem que eles tivessem nenhuma ideia do que iria ocorrer, em parte por acreditar no risco máximo para potencializar a criação artística, e em

parte por causa de um equívoco inspirado na ideia que tinha acerca da *Commedia dell'Arte*: “naquele tempo, quando eu não sabia nada, pensava que a *Commedia* fazia desse jeito. De fato, eles não faziam, mas funcionou” (DUDECK, 2013a, p. 5).

Desmonts (2010, p. 39) pondera que, hoje, uma das maiores questões a serem enfrentadas em impro refere-se à impressão de “falta de nobreza” que o gênero parece conter, na comparação com as formas teatrais hegemônicas, as quais majoritariamente confiam na dramaturgia textual. Para a autora, quando o público sabe que assistirá a um espetáculo improvisado, naturalmente cria uma predisposição a mostrar indulgência para com os atores, por ter consciência de que o resultado pode ser insatisfatório. O espectador desculpa então os eventuais deslizos e erros – pois eles fazem parte do espetáculo – mas também contribui para rebaixar o teatro de improviso ao status de divertimento barato.

Os formatos longos de impro (*long forms*) costumam ser considerados “mais teatrais”, por investirem mais no jaez estético da improvisação do que nos padrões de um jogo regrado. Sem embargo, uma das consequências da bifurcação entre formatos longos e curtos foi uma questionável hierarquização entre as modalidades, tendo os *short forms* perdido prestígio diante da suposta magnitude dos formatos longos. Nos dois formatos, todavia, sobrevém a constatação de que o improvisador tem “em suas mãos um tríplice papel a cumprir: o de ator, dramaturgo e diretor da cena improvisada” (MUNIZ, 2015, p. 198). Proença (2013, p. 21) evoca a imagem da litografia *Drawing Hands*, produzida em 1948 pelo artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher³⁸, para discorrer acerca da simultaneidade de criação da dramaturgia, da direção e da atuação no teatro de improviso: “impro é o formato em que o espetáculo vai sendo criado *enquanto se faz*, um ato *escheriano* em imagem”.

Os jogos de *short form* são definidos por Leep (2008, p. 24) como cenas desprovidas de roteiros e restringidas por um conjunto de normas aceitas por todos os participantes, em consonância com o conceito de jogo elaborado por Huizinga (2003). A metáfora evocada por Leep (*op. cit.*) para o *short form* é a de um esqueleto que precisa de regras para jogar: uma vez que tais regras tenham sido estabelecidas, então o jogador está livre para improvisar, desde que mantenha seu esqueleto movendo-se na periferia daquelas regras, numa dinâmica em que, usualmente, os melhores resultados decorrem da utilização, pelo jogador, das contenções impostas pelas regras para mostrar os aspectos mais humanos de seu esqueleto.

Em apresentações de *long form*, por outro lado, os atores improvisam durante períodos de tempo mais extensos entre as sugestões da audiência, chegando frequentemente a explorar uma única sugestão do público por mais de 30 ou 40 minutos. Em tais propostas cênicas – às quais alguns autores e praticantes também costumam se referir como espetáculos de dramaturgia espontânea –, ao contrário dos jogos de formato curto, é desejável que a construção do texto e dos personagens seja enriquecida e aprofundada (ARNETT, 2016).

Como pontifica Fortier (2008), o teatro de improviso em *long form* vale-se de cenas, monólogos e elementos de jogo para gerar uma peça de improvisação em fluxo contínuo, por meio da qual o elenco pode explorar temas, personagens e narrativas mais extensas do que aquelas às quais o público está acostumado a assistir no *short form*, mais comumente associado à comédia. Em realidade, Leep (2008, p. 51) sentencia que, embora alguns jogos de formato curto possam trazer alguma reviravolta em direção a uma dramaturgia espontânea mais delicada ou conspícua, “acima de tudo, a meta do *short form* é entreter por intermédio da comicidade”. Nas competições de Teatro-Esporte, por instância, “a ênfase se dá na execução dos jogos improvisados, não na teatralidade” (*id.*, p. 47).

³⁸ A obra *Drawing Hands* apresenta uma folha de papel de onde duas mãos se erguem, em uma relação de frontalidade, para se encontrar no ato paradoxal de trazer à vida uma à outra por meio do desenho.

Em contrapartida, durante um espetáculo de impro em *long form*, podem surgir em palco desde piadas leves até situações profundamente complexas, que exploram aspectos abstrusos da existência humana. Por essa mesma razão, “acredita-se que o *long form* é capaz de atingir o humor mais penetrante e o drama mais significativo, pois ele permite descobrir e desenvolver personagens, cenas, ideias e temas ao longo de um período maior de tempo, à semelhança da dramaturgia textual” (FORTIER, *op. cit.*, p. 22). Respeitado pela crítica teatral e retratado na Foto 8, o coletivo Teatro do Nada – inicialmente dirigido por Gabriela Duvivier, informante-chave da presente pesquisa, e posteriormente por Claudio Amado, de quem o autor foi aluno – é reputado como o primeiro grupo a encenar um espetáculo de *long form* no Rio de Janeiro.

Foto 8 – O Teatro do Nada apresenta seu espetáculo “Rio de Histórias” no Circuito Carioca de Impro, na noite de 7 de abril de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Luca de Castro (ao fundo), Claudio Amado, Ivan Fernandes e Ana Paula Novellino]

Para Fotis (2012), um espetáculo de *long form* se baseia nas relações entre os personagens e pode ser estruturado como uma única cena de longa duração ou como uma coleção de cenas que, em conjunto, devem compor uma unidade dramática coerente e integrada³⁹. Os processos criativos correspondentes demandam muito mais dos praticantes de *long form*, os quais, além de atuar como jogadores, roteiristas e diretores, como no *short form*, agora precisam trabalhar igualmente como editores, cenógrafos e atores completos, capazes de encontrar um caminho de interpretação mais autoral, orgânico e próximo à realidade

³⁹ Por essa mesma razão, alguns praticantes parecem crer que a improvisação em *long form* nada mais é do que uma coleção de cenas em *short form* costuradas para criar uma impressão de unidade. Segundo essa perspectiva, espetáculos excelentes de *long form* não seriam somente aqueles que melhor aprofundam as relações entre os personagens, mas aqueles capazes de estabelecer tal cosedura de maneira mais orgânica.

cotidiana. Tal perspectiva se coaduna com a ideia do processo criativo em performance como defluência do encontro entre o artista, visto como “*performer* no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador”, e o espectador (FERNANDES, 2011, p. 17).

No entendimento de Féral (1982), a duplicação entre as funções ator-diretor e ator-autor, bem como a rejeição do formalismo dramático, o esmaecimento das fronteiras entre arte e vida, a efemeridade da criação, a construção do espaço teatral de modo a tornar aparente e tangível o imaginário do artista para o público, e a assunção do corpo como zona instável atravessada por um fluxo de sensações e emoções, constituem características comuns entre o gênero da *performance art* e as propostas cênicas de grupos que se dedicaram à improvisação como espetáculo, tais como o Living Theatre e o Théâtre du Soleil.

Nesse contexto, Muniz (2015) enumera como características distintivas da improvisação a imprevisibilidade, o descartável, a velocidade, o instantâneo e o enaltecimento do encontro comunitário entre artistas e audiência, em um momento irreplicável de criação, levado às suas últimas consequências. Em tal cenário, inúmeros grupos que confiaram basilarmente na improvisação para estruturar suas concepções artísticas tiveram como notável influência o teatro de improviso de Keith Johnstone – professor emérito da Universidade de Calgary, reconhecido internacionalmente por seu trabalho que, desde os anos 1950, vem exercendo influência sobre atores e coletivos de criação em artes cênicas (ACHATKIN, 2010; FROST & YARROW, 2015). A proposta de Keith Johnstone, formulação pedagógico-cênica também conhecida como Sistema Impro (DUDECK, 2013a), é assunto da próxima subseção.

2.1.3 O Sistema Impro de Keith Johnstone

A metodologia de improvisação teatral apregoada por Keith Johnstone como proposta cênica e como pedagogia (JOHNSTONE, 1990; 1993; 1999) – designada igualmente como Sistema Impro (DUDECK, 2013a; HORTA & MUNIZ, 2015) – encontra equipolência no conceito de “improvisação tendencialmente livre” conforme a designação de Pereira (2016a, p. 319), qual seja uma “improvisação que se movimenta num contexto que procura o maior espaço de liberdade possível ao nível da linguagem e de pré-determinações psico-físicas”. No Sistema Impro, abandona-se acicamente a perspectiva hegemônica adotada durante boa parte do Século XX da improvisação como ferramenta de apoio à rotina de ensaios – Bogart (2001, p. 45), por exemplo, manifesta a temerária opinião de que “no fundo, o ator sabe que improvisação ainda não é arte”, pois “somente quando algo foi decidido é que o trabalho pode realmente começar” –, para se investir na possibilidade da cena improvisada como resultado de um processo criativo, vale ressaltar, não mais como coadjuvante de tal processo.

Nesse âmbito, Proença (2013) arrazoa que a admissão de que algo imprevisível precisa acontecer durante a prática artística propicia o aprendizado acerca de como lidar criativa e coerentemente com a surpresa, o que leva ao entendimento de que o imprevisto pode ser qualificado como matéria-prima de uma técnica de treinamento para atores, como força motriz para a criação de situações, histórias e cenas, e/ou como uma variedade de arte a ser apresentada ao público, no calor do momento. Complementarmente, no âmbito dos estudos de teatro, considera-se que “o Santo Graal da performance é: ‘ninguém sabe como isto vai acabar!’”. O que importa é o aqui e o agora”⁴⁰.

A incerteza e o risco são, pois, inerentes ao teatro de improviso, e produzem uma resposta original a uma sociedade em que tudo parece ser padronizado, formatado e uniformizado (DESMONTS, 2010). No teatro de improviso, atores e espectadores são iguais em sua impotência diante da imprevisibilidade da existência, e então podem se

⁴⁰ Transcrita pelo autor do presente documento, tal elocução foi proferida *ipsis litteris* pelo Prof. Dr. Rui Pina Coelho durante aula ministrada no dia 28 de setembro de 2018, na disciplina “Teorias do Teatro e da Performance”, oferecida para o curso de Doutorado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

encontrar sem a interposição de uma falsa hierarquia capaz de sobrelevar o palco como local excelso, habitado por seres transcendentais (LAVOIE, 1985).

O Sistema Impro foi preliminarmente estruturado por Keith Johnstone – que criou e registrou a nomenclatura Teatro-Esporte (JOHNSTONE, 1999) para designar uma proposta preambular de improvisação baseada em competições esportivas⁴¹ e em jogos de salão – e, em seguida, foi incrementado, desparzido e transformado por coletivos distintos em diversos países (MUNIZ, 2015). Swiboda (2018, p. 43) conceitua o Teatro-Esporte de Johnstone como uma modalidade de teatro de improviso “envolvendo duas equipes que competem entre si para fornecer as melhores respostas a cenários ou situações sugeridas pela audiência, e que se tornam conhecidas dos jogadores apenas durante a performance”. Note-se que Wright (1982) também alude ao teatro sob a ótica do esporte, ao comparar o espetáculo com um jogo de tênis ou um cabo de guerra entre o público e o ator, no qual este cria o ritmo necessário para a encenação, variando sua atuação de acordo com a reação da audiência.

Subsiste certa controvérsia com relação às nomenclaturas Teatro-Esporte e *Match* de impro⁴². Para autores como Muniz (2015) e Proença (2013), é necessário estabelecer distinções entre as duas modalidades competitivas, embora Leep (2008) reporte que o *Match* de impro consiste apenas em uma estilização do Teatro-Esporte realizada pelos diretores canadenses Robert Gravel e Yvon Leduc. Ortalli (2018, p. 22) credita aos mesmos Gravel e Leduc a criação do formato *Impro Match* – em português, *Match* de impro – e a Keith Johnstone a invenção do formato Teatro-Esporte, elaborado como uma competição mais dinâmica, mais flexível e “não tão real” como o *Match*, a qual obteve, por essa mesma razão, “uma maior aceitação nos Estados Unidos e na Europa do Norte”. O *Match*, por sua vez, foi difundido a partir do Canadá para outros países francófonos, tais como a França e a Bélgica, para chegar à Espanha e à Argentina, nos anos 1980, e daí para os demais países da América Latina, por volta do final da década de 1990. Assim, Portugal e Brasil foram expostos principalmente ao *Impro Match*, embora no Brasil e em muitos países latinos a nomenclatura Teatro-Esporte prevaleça⁴³, visto que ela admite, segundo Ortalli (*op. cit.*), diferentes adaptações, tais como o *Impro Catch* e o *ImproSport*. Por fim, autores como Joos (2012) apregoam que os termos Teatro-Esporte, *Match* de impro e *Match* de teatro referem-se rigorosamente ao mesmo fenômeno, no qual dois conjuntos de atores se opõem no palco e jogam um contra o outro, para que, após algumas rodadas, a audiência manifeste sua preferência por um dos conjuntos.

Para além da nomenclatura adotada para a improvisação competitiva, o objetivo declarado de se “disfarçar o teatro como um esporte (...) é trazer mais gente para os teatros” (ORTALLI, 2018, p. 21). Da mesma forma que Peter Brook recomenda a rejeição, por parte do espectador, da ideia de um “teatro morto”, incapaz de trabalhar ativamente pelo envolvimento do público, Keith Johnstone critica as formas cênicas que classifica como “teatro da necrofilia” ou “teatro da taxidermia” (DUDECK, 2013b, p. 45). Motivado pela busca de novas possibilidades de relações com a audiência, Keith Johnstone dedicou toda sua obra ao desenvolvimento de métodos de improvisação teatral elaborados para gerar comportamentos espontâneos e genuínos de participação por parte do público, bem como cenas e histórias nascidas a partir do contexto imediato, do espaço de jogo, dos participantes da improvisação e dos próprios espectadores.

⁴¹ Notadamente, o hóquei sobre o gelo (LEEP, 2008) e o boxe (SCOTT, 2014).

⁴² Para uma apreciação histórica das afinidades e divergências envolvendo tais conceitos, bem como as perspectivas de seus criadores, consultar Achatkin (2010, p. 213-217).

⁴³ Na presente pesquisa, adota-se a denominação Teatro-Esporte para qualquer modalidade competitiva de teatro de improviso, seja a disputa conduzida em consonância com as rigorosas regras do *Match*, seja ela tão livre quanto as demais possibilidades admitidas pelo guarda-chuva do Teatro-Esporte.

De acordo com Johnstone, o trabalho do improvisador, assim como de qualquer artista, deve ser envolver seu verdadeiro “eu” – que de fato seria um “eu” imaginativo⁴⁴ – na tarefa de criar histórias que tenham o potencial de conduzir a audiência em uma jornada de transformação (DUDECK, 2013b). Durante a criação artística em um espetáculo de impro, Drinko (2013) recomenda que todos os participantes devam batalhar pelo mesmo objetivo: criar uma cena na qual os personagens partilham uma relação intensa e uma realidade ou um ambiente mutuamente acordado, capaz de conectar os improvisadores entre si e com a plateia. Em última instância, o Sistema Impro respalda um dos preceitos basilares da performance na arte teatral, qual seja, a compreensão de que “o teatro é um músculo social que tem a função da construção de uma esfera pública, um lugar para onde vamos para discutir aquilo que é importante para todos nós, e não apenas o que é bom para cada um de nós”⁴⁵.

Nas palavras de Horta e Muniz (2015, p. 14), uniformemente, o Sistema Impro assesta para a experimentação de procedimentos que possibilitem criar e agir sem bloqueios no teatro e na vida cotidiana, norteando o ator a uma prática teatral mediada pela resposta improvisada ao inesperado, ensejando uma experiência e uma formação orientadas “para estar em cena diante dos outros, criar em parceria histórias e personagens e aprofundar a vivência em elementos chaves para a compreensão da linguagem teatral”.

Napier (2004, p. 1) descreve assim o trabalho de um ator em um espetáculo de impro: “você não tem ideia do que irá dizer ou fazer, mas no momento seguinte você está se movimentando e falando sem saber exatamente o que virá em seguida”. Dito de outra forma, no Sistema Impro, distingue-se a técnica da improvisação como um “modo de fazer”, que desemboca na desconstrução dos “modos de fazer” que tolhem a criatividade e encalstram a espontaneidade. Para Amado (2016, p. 3), impro requer a criação de “uma solução, um produto, uma resposta a partir de um estímulo dado naquele instante, usando nosso conhecimento, a colaboração de outras pessoas e os recursos de que dispomos no momento”, originando-se daí uma experiência artística em que planejamento e ação convergem no tempo, na qual o processo e o produto da criação artística são rigorosamente a mesma coisa. Nos termos de Sawyer (2000), na performance improvisacional, o processo criativo é o produto: a audiência testemunha a criação artística enquanto ela ocorre, fazendo com que o processo criativo seja, simultaneamente, processo e produto. Desmonts (2010) remata que a improvisação se instala entre a concepção e a execução ulterior, sendo o hiato entre os dois tempos suprimido pelo imediatismo do ato.

Na tradição da improvisação preparatória em sistemas de análise ativa (p. ex. KUSNET, 1992), assim como nos processos de improvisação comumente referenciados por encenadores como Viola Spolin (2015), por exemplo, geralmente destina-se algum tempo para a combinação de uma cena entre os participantes de um exercício, os quais podem discutir acerca de quais serão os personagens, como será iniciada a história, quais serão os conflitos explorados na narrativa, como se dará o rumo dos acontecimentos e como terminará a cena. Identicamente, quando o intuito da improvisação se relaciona à experimentação dos atores nas circunstâncias dadas por uma obra dramatúrgica já existente, os rumos do exercício improvisacional são determinados pela própria peça, e a improvisação propriamente dita se resume a reorganizar e reviver elementos dramáticos já conhecidos. No Sistema Impro, de maneira oposta, é contraindicado cristalizar um planejamento para a cena, pois, assim, o frescor da criação proporcionado pelo imprevisto e pelo jogo estabelecido a partir da contracenação e dos estímulos da plateia é instantaneamente destruído (HÉRCULES, 2011).

⁴⁴ Goffman (2002) também disserta acerca da expressividade desse “eu” na performance teatral e cotidiana.

⁴⁵ Esta asserção advém de anotações tomadas *ipsis litteris* durante aula ministrada pelo Prof. Dr. Rui Pina Coelho, na data de 19 de outubro de 2018, no encontro semanal da disciplina “Teorias do Teatro e da Performance”, oferecida para o curso de Doutorado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Na abordagem de Keith Johnstone (1993), preparações iniciais são descartadas e qualquer combinação prévia entre os improvisadores deve ser suprimida: quando o jogo se inicia, os atores simplesmente adentram a cena e começam a agir, usualmente inspirados por alguma sugestão requisitada à audiência: uma palavra, uma frase, um ruído, um objeto, enfim, algum estímulo que estabeleça um código de espontaneidade e crie um laço de participação junto aos espectadores. Na Foto 9, o grupo lisboeta Os Improváveis inicia uma história improvisada a partir de uma frase escrita em um papel por um espectador, a qual havia sido depositada em uma caixa de madeira, junto com as demais sugestões redigidas pelo público.

Foto 9 – Entre Pedro Borges (à esquerda) e Gonçalo Sítima, Marta Borges lê uma sugestão do público para principiar uma cena no espetáculo “Beca Beca”, apresentado pelo grupo Os Improváveis no Teatro Villaret, em Lisboa, na noite de 30 de abril de 2019



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

A partir de sua fagulha inspiradora, no Sistema Impro, a cena improvisada avança quando um improvisador faz uma “oferta” – que pode ser qualquer estímulo verbal ou físico – e o outro improvisador se vale do “princípio da aceitação” para conceder credibilidade àquela oferta e então, a seu turno, estabelecer uma outra “oferta”, tomando a iniciativa, mas sem cancelar nenhuma “oferta” prévia (DUDECK, 2013a). A história avança e o espetáculo se constrói num processo de co-criação entre atores e audiência, em coadunação com a ideia de que toda criação em artes performativas é pensada em relação com o público (PREKA & HAXHILLARI, 2017). O princípio da aceitação compõe uma das bases do tripé que Drinko (2018) nomeia “Paradigma *Improv*”: escutar, aceitar e não julgar.

Cabe reparar que Halpern, Close e Johnson (2001) proclamam que o verdadeiro teatro de improviso não precisa nem mesmo de sugestões da plateia, bastando que os atores adentrem o palco e comecem sua performance, sem qualquer tipo de preparação, planejamento ou suporte, simplesmente fazendo a cena acontecer à medida que ela evolui. Em

tais contextos, as matérias-primas para os processos criativos costumam ser a curiosidade e a alegria da descoberta (cf. KIMMEL, HRISTOVA & KUSSMAUL, 2018).

Não se pode deixar de aditar que, poucos anos depois de ter criado seu Teatro-Esporte, Keith Johnstone parece ter adquirido certa antipatia pela necessidade de se recorrer à plateia em busca de sugestões, pois tal dinâmica encerraria uma equivocada legitimação, por parte da encenação, com respeito a um salvo conduto da audiência para compelir os improvisadores a apresentar cenas patológicas, cruéis ou mesmo banais, em razão de os espectadores acreditarem que detinham a obrigação ou a preferência de ser engraçados, ao invés de permitirem que os improvisadores pudessem encontrar o humor no calor da ação (JOHNSTON, 2006). Como atesta McLean (2019), Keith Johnstone não estava sozinho em seu descontentamento. O autor documenta que a dupla de improvisadores David Pasquesi e TJ Jagodowski, oriunda da tradicional cena impro de Chicago, construiu uma sólida carreira a partir de um estilo de improvisação que dispensa as sugestões por parte do público⁴⁶.

Muniz (2015) retoma o conhecido truísmo de considerar o ator, o público e o espaço cênico como os elementos essenciais para a existência do fato teatral, para então refutar a ideia de que o teatro de improviso parte do nada, haja vista serem esses três componentes poderosos demais para que se pretenda subestimar sua capacidade de sustentar a criação artística, mesmo na mais absoluta ausência de uma dramaturgia previamente estruturada. A autora analisa a simples atitude de observação da plateia como força motriz para o processo criativo em impro, visto que observar é um verbo e, portanto, uma ação. Por essa mesma razão, pode-se alegar que o teatro de improviso é criado para o público e com o público. Como doutrina Johnstone (1999), o Sistema Impro não pode ser inteiramente abarcado a partir de vivências controladas em salas de ensaio; a aventura completa exige que o improvisador seja jogado diante de uma audiência.

Idealmente, a participação de um espectador em um espetáculo de impro deve apresentar uma correspondência direta com o comprometimento da audiência, acerca do qual disserta Pais (2017): um movimento recíproco de afetos que exerce um impacto tautócrono em atores e espectadores. Essa dinâmica permite que o público escave e intensifique os afetos avivados pelos atores, que, em lugar de predeterminarem uma determinada resposta ou reação da plateia, com ela precisam partilhar o desejo de potencializar afetos. Ainda segundo a autora, tal dinâmica interdependente e sistêmica, fundamentada na retroalimentação de afetos, é uma característica contrastiva das artes performáticas, por meio da qual se discerne o poder transformador do paradigma performático, em oposição ao tradicional paradigma teatral. Nesse âmbito, em consonância com a disciplina dos estudos de teatro, intensificar o estado presencial do espectador parece ser o ponto capital do poder transformador da performance.

Assim sendo, por intermédio dos traços inconfundíveis do Sistema Impro, o legado de Keith Johnstone se distancia das propostas de improvisação prescritas por seus contemporâneos, tais como a supracitada educadora, diretora e dramaturga Viola Spolin, autora de obras didáticas e acadêmicas importantes (p. ex.: SPOLIN, 2006; 2015), outra notável referência quando se trata de improvisação nas artes cênicas ocidentais (LEEP, 2008).

Confeccionadas desde a década de 1940 nos Estados Unidos, e agora extensivamente adotadas no campo da arte-educação em diversos países, as propostas de Viola Spolin não convergem para o trabalho de improvisação diante da audiência, mas a influência dessa

⁴⁶ Declaradamente inspirados por Pasquesi e Jagodowski, os improvisadores Damien Fontaine e Keng-Sam Chane Chick Té, artistas oriundos da Ilha da Reunião, na África, apresentaram ao público presente à oitava edição do Festival Espontâneo, em Sintra, no ano de 2019, o espetáculo “Instant T”, inteiramente construído a partir de músicas escolhidas por cada improvisador alguns instantes antes de subir ao palco, sem o conhecimento do outro. O autor da presente investigação cursou um *workshop* de palhaçaria com Keng-Sam Chane Chick Té, para descobrir que sua concepção de teatro de improviso parte do pressuposto de que a conexão do artista com seu público deve necessariamente passar por um mergulho profundo em sua própria intimidade, no calor de cada momento, para então poder acessar os insumos criativos nascidos fora do palco.

pedagoga e encenadora no treinamento eficaz de atores por todo o mundo justifica o estudo de seus métodos e técnicas por artistas contemporâneos que se dedicam à improvisação em artes performativas (MUNIZ, 2015). Insolitamente, Keith Johnstone desaprova o trabalho de Viola Spolin, julgando-o como excessivamente seguro, “por lidar apenas com jogos onde os temas das improvisações são dados pela plateia”, e por privilegiar propostas que correspondem a “uma forma de entretenimento barato, apenas para divertir o público e sem foco no desenvolvimento do trabalho do ator” (FERREIRA, 2015, pp. 22-23).

Em comum, Johnstone e Spolin têm o mérito de haver dedicado suas vidas a construir “métodos de trabalho que engendraram performances nas quais o conceito de ‘dramaturgia em processo’ foi conduzido ao limite da ‘dramaturgia efêmera’” (VIEIRA, 2011, p. 33). A partir das idiossincrasias presentes nas obras de Spolin e Johnstone, Conceição (2010) pauta os aspectos basilares da ideação de uma obra teatral que confia na improvisação como seu eixo dramático: a ideia do jogo como processo; a solução de problemas a partir do trabalho coletivo; o mérito da intuição e da espontaneidade nos processos criativos; a relação orgânica das partes com o todo; a relevância da escuta para a construção da cena; e a natureza pedagógica dos princípios do fazer teatral.

Nesse contexto, em consonância com Vieira (2011), Keith Johnstone edificou um sistema de treinamento efetivo para capacitar qualquer pessoa não somente a atuar, mas principalmente a reconhecer e a validar sua própria subjetividade criativa. Por esse mesmo fato, o autoconhecimento criativo acessado pela via do Sistema Impro pode beneficiar outros aspectos da vivência humana, para além do trabalho no palco, tal é a natureza dos processos criativos mobilizados por sua dinâmica. Em realidade, na tradição do teatro de improviso, os processos criativos caracterizam-se por uma atitude de correr riscos, e pela disposição em continuar a trabalhar mesmo diante de falhas e fracassos (CORREIA, 2011). Para usar os termos de Leal (2009, p. 139), os improvisadores confiam no “princípio da tentativa e do erro” em seus processos de criação artística, ou seja, “tentar de novo para falhar melhor”.

Processos criativos em impro apresentam propriedades distintas, como se continua a analisar nas próximas subseções desta investigação. Tais processos requerem, por exemplo, a intervenção criativa do público (FOTIS, 2012), por meio de um formato participatório em que o espectador é convidado a contribuir com alguma espécie de conteúdo diretamente relacionado à estruturação da obra (LEÃO E SILVA, 2016). Assim, Achatkin (2010) argumenta que, no teatro de improviso, pode-se considerar o público como co-autor e testemunha de todas as fases do processo criativo, presenciando o surgimento de erros e acertos, bem como o desencadeamento das dúvidas e das certezas que toda criação comporta. Lehmann (2006, p. 106) ressalta que os espectadores “têm consciência de sua própria presença” e de que também são “criadores do processo teatral”. Para Pelias e VanOosting (2003, p. 218), “todas as audiências são formadas por participantes potencialmente ativos que podem autorizar a experiência artística”. Adotando um ponto de vista congruente, Brook (1995) afirma que uma improvisação serve para que os atores dialoguem com as pessoas do público, não para que lhes ofereçam uma demonstração.

Tal perspectiva se encontra no âmago da chamada virada performativa (cf. FISCHER-LICHTE, 2008) e se torna mandatória para o aprofundamento do processo de democratização do teatro iniciado no Século XX e aprofundado nos primeiros anos do Século XXI, que tem por meta revitalizar a esmaecida relação entre palco e plateia, um esforço para o qual frequentemente se busca incluir a participação do público nos processos criativos desenvolvidos pela encenação (SAKELLARIDOU, 2014). Com relação à reviravolta performativa do Século XX, como mostram Pelias e VanOosting (2003, p. 224), *performers* e espectadores passam a ser vistos como coprodutores, cada qual contribuindo para o evento artístico, e a distinção entre eles torna-se menos distintiva: “enquanto os *performers* mantêm a

autoridade para iniciar a interação e para selecionar temas particulares, a audiência é convidada a participar da criação, dentro de uma estrutura estabelecida”.

Por meio da virada performativa, as artes vivas experimentaram, segundo Lehmann (2006, p. 85), uma transformação estrutural qualitativamente significativa, “tornando-se mais presença do que representação, mais experiência compartilhada do que comunicada, mais processo do que produto, mais manifestação do que significação, mais impulso energético do que informação”. A partir de tal reestruturação, os *performers* e os membros do público – em co-presença corporal – são autorizados a codeterminar possíveis direções para o evento teatral, estabelecendo uma sociedade criativa que gera valor para a performance. Em última instância, uma performance “não existe sem a presença do público. Em cada performance, rostos anônimos preenchem a arte” (PREKA & HAXHILLARI, 2017, p. 487).

Sobretudo, conforme se debate adiante, refletir acerca de processos criativos em impro significa, “antes de tudo, voltar os olhos para o processo de construção, ou seja, para como os fios (as ideias) se entrelaçam, por meio das ações verbais e corporais dos atores, para dar realidade ao tecido da cena” (ACHATKIN 2010, p. 101). Resgatando os termos de Muniz (2004), no Sistema Impro, a parcela musculada da criação cênica ocorre no calor da ação, mas os processos criativos principiam no estabelecimento de uma rotina de ensaios, durante a qual o coletivo de criação pratica e consolida um jogo de confiança e desenvolvimento mútuos.

2.1.4 Espontaneidade, instantaneidade e processos de criação

Segundo Leal (2009, p. 49), pode-se conceber o processo criativo como “uma fonte de vida, reunindo as duas partes da estética – experiência e experimentação”. Em paralelo, Zonta e Maheirie (2012) admitem que o improviso aplicado à resolução de problemas durante a criação cênica permite um intenso envolvimento estético com a obra artística produzida. Para Lubart (2007), complementarmente, processos criativos aludem ao fluxo inventivo de pensamentos e ações que desaguardam em criações originais e adaptadas. Nunca é demais ressaltar que o comportamento criativo não deve ser compreendido de maneira reducionista, como resultado de habilidades cognitivas, mas antes precisa ser considerado sob uma perspectiva global, que depende de uma vinculação entre a dimensão cognitiva e a emocional (WECHSLER, 1998). A criação artística mobiliza o corpo como vínculo entre tais dimensões.

Féral (2008, p. 200) acredita que “todo o artista reconhece em seu processo de criação” três operações, que “estão em jogo em qualquer performance”: (1) ser/estar (*being*), ou seja, a condição de se presentificar em cena; (2) fazer (*doing*), a atividade de tudo aquilo que tem existência; e (3) mostrar o que se faz (*showing doing*), ato vinculado à natureza dos comportamentos humanos, que “consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar)”. Por meio de tais operações, explana a autora, cria-se a atividade de “performar” (*performer*), relacionada tanto à superação dos limites de um padrão previamente estabelecido, quanto ao engajamento em um jogo, um ritual ou um espetáculo.

O Sistema Impro apresenta diversas dentre as características enumeradas por Huizinga (2003) como aspectos gerais associados ao jogo: uma atividade livre e consciente, que se desenvolve de maneira extracotidiana e que foge à seriedade da vida, que absorve o jogador de maneira intensa e diligente, que estipula suas próprias fronteiras em termos de tempo e espaço, de acordo com regras fixas e de modo ordenado, e que promove a formação de grupos sociais que guardam segredos ou que mantêm particularidades iniciáticas. O autor acrescenta que, em suas formas mais elevadas, as funções do jogo podem ser derivadas de dois principais domínios: uma disputa por alguma coisa ou uma representação de alguma coisa. Como se debateu anteriormente, essas duas vertentes também caracterizam as principais linhas do teatro de improviso.

A superação e o jogo ancoram os processos criativos em impro, bem como a espontaneidade, a intuição e a imaginação. Para Totino (2010, p. 19), a essência da criação em

impro reside na “sensação de confiança em nossas naturezas naturalmente criativas e espontâneas”. Nesse contexto, Zaunbrecher (2018) distingue o teatro de improviso como uma prática social na qual a orientação dos participantes em direção à espontaneidade é taxativa para a identidade da prática.

Ostrower (2009, p. 57) reconhece que a intuição e a espontaneidade encontram-se na base de todos os processos de criação; contudo, o que torna expressivos os processos intuitivos é a qualidade da percepção, “a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e, nessa interligação, reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural”, de modo que eles passam de dados circunstanciais a dados significativos. A improvisação precisa da imaginação para desenvolver o processo criativo e, para Bertinetto (2013), pela maneira antecipatória por meio da qual os praticantes de impro utilizam a criatividade, pode-se aventar que a improvisar equivale a utilizar a imaginação em tempo real.

Por essa mesma razão, Drinko (2003) assegura que a prática do teatro de improviso é inigualável para incrementar as competências profissionais de um ator, pois a diferença entre interpretar “como se fosse a primeira vez” e atuar “da primeira vez” modifica substancialmente a maneira pela qual o ator pensa, reage e oferece seu desempenho ao público e a seus companheiros de criação. Como resultado, essa mudança de perspectiva com respeito à criação artística transforma radicalmente a qualidade da performance atoral.

Fonseca (2013) e Lubart (2007) qualificam Graham Wallas como o autor mais referenciado na pesquisa sobre processos criativos. Apresentado à comunidade acadêmica no início do Século XX, o clássico modelo de Wallas (1926 *apud* Lubart, *op. cit.*) categoriza os processos criativos em quatro etapas: preparação; incubação; iluminação e verificação. Na primeira fase, toma-se contato com o problema, de modo consciente, para que se possa investigá-lo sob todas as possíveis perspectivas. Na fase de incubação, involuntariamente, o inconsciente trabalha sobre o problema, mesmo que o indivíduo volte seu foco consciente para outras questões. A próxima fase ocorre quando uma possível solução emerge para o consciente, num processo que o autor nomeia iluminação. A etapa final, cognominada verificação, se caracteriza pela testagem da solução ao problema inicial.

Tomando por referência a conjectura de Graham Wallas (1926), pode-se aventar que, na construção de uma cena em um espetáculo de teatro de improviso, todas as etapas do modelo previamente figurado se sucedem num espaço de tempo muito diminuto, provavelmente no átimo transcorrido entre o momento em que um dos improvisadores recebe um estímulo – ou uma oferta – de um de seus companheiros ou mesmo do público, transforma-se a partir dessa incitação, e então reage com seu repertório expressivo a tal influxo. Nesse contexto, Silva (2014) interpela o processo criativo na arte teatral como um evento perpassado por transformações diversas, que envolve fatores conscientes e inconscientes, e que pode ser implementado tanto por um indivíduo quanto por um coletivo. Amado (2016, p. 23) categoriza a improvisação como “uma experiência colaborativa por excelência”, na qual o processo criativo se define por meio da “capacidade de trabalhar em equipe, de fazer e aceitar propostas, de pensar e agir em conjunto com outros indivíduos”.

Em outra vertente de análise, Guilford (1950 *apud* FONSECA, 2013) sugere a existência de duas modalidades de pensamento essenciais ao processo criativo: a divergente e a convergente. Segundo o autor, a criatividade se manifesta inicialmente por meio da cognição divergente, de característica flexível e multidirecional, de modo que, no início da produção criativa, se possa analisar o problema sob diversos pontos de vista, obtendo-se uma abundância de ideias que não estejam sujeitas a filtros ou juízos, as quais podem despertar ligações desconexas e inesperadas. À medida que as muitas possibilidades de solução aportadas de maneira divergente são analisadas, passa-se à testagem das ideias por meio de

uma reflexão convergente, relacionada a uma lógica mais específica do processo criativo, para que as novas ideias possam ser encadeadas para a solução criativa do problema.

Aqui, mais uma vez, pode-se insinuar que, em impro, devido à preponderância da espontaneidade no processo criativo, subsista algum tipo de desarranjo na ordenação entre os pensamentos divergente e convergente, notadamente durante os espetáculos. Talvez o pensamento divergente se sobreponha ao convergente, pois não há tempo para sondar ou refinar ideias no calor da ação e, além disso, em consonância com a concepção de Keith Johnstone, todos os estímulos criativos devem ser igualmente valorizados, e geralmente a primeira ideia é aquela que vale (MUNIZ & MAIA, 2017). Com respeito aos processos criativos que antecedem o momento da apresentação, durante a fase de prototipação do espetáculo, da concepção de sua temática central, provavelmente essa dinâmica de sucessão entre pensamento divergente e convergente guarde maiores chances de correspondência.

Retomando a historicidade do conceito, nas palavras de Leal (2009, p. 128), ao longo do Século XX, sobreveio nas artes performativas a compreensão de que a improvisação pode operar como “o motor dos processos criativos, conjugando diferentes e imprevisíveis variáveis”, de modo a “intensificar a indeterminação, a distribuição e a surpresa dos resultados” obtidos pela atividade artística. Emidio (2015, p. 37) sobreleva que, a partir da improvisação, os processos criativos suplantam os limites do teatro representativo, pois “o ator tem a possibilidade de trabalhar com materiais de forma não hierárquica (o texto não é mais o principal elemento da cena, a ser preenchido a partir dos demais)”.

Aparentemente, todas as definições de improvisação em arte afluem para o entendimento de que se trata de inventar uma obra artística e executá-la simultaneamente – o artista realiza a obra que sua mente e seu corpo estão criando naquele mesmo momento. Entretanto, como pondera Molina (2008), a partir das definições mais recorrentes, emergem controvérsias, geralmente relacionadas à oposição entre criação e improvisação: supondo que as bases do processo criativo antecedam o momento da improvisação, e o artista disponha de um tempo para elaborar sua criação, ainda assim pode-se falar em improvisação? O autor enfrenta essa questão afirmando que a execução dos desígnios engendrados pela criatividade pode requerer tanto a preparação do aparato criador do artista, quanto o estudo prévio da matéria sobre a qual se vai improvisar. No caso do teatro de improviso, o corpo talvez seja o mais importante dentre tais recursos, já que, durante a improvisação, a ação do corpo induz espontaneamente à inovação artística e à criação dramática (CAFARO, 2008).

Para estatuir uma distinção entre o processo criativo voltado para a improvisação, e a improvisação propriamente dita, Molina (2008) defende que a segunda está contida no primeiro, ou seja, o processo criativo compreende a preparação do artista, o estudo da matéria e também a improvisação em sua instantaneidade. Tomando por parâmetro a obra de Keith Johnstone, Larsen (2006) concebe a espontaneidade como a atividade de se relacionar instantaneamente com o outro, sem deter controle da situação: o improvisador age sem ser capaz de dizer por quê. O autor redefine então a espontaneidade como o ato de “tomar consciência junto” (LARSEN, *op. cit.*, p. 56).

Proença (2013, p. 34) adita que, no Sistema Impro “a espontaneidade é atingida pela aceitação do ator à sua própria ideia e à dos demais participantes, pela escuta do que o outro faz e fala, sem o julgamento de ter sido bom ou ruim. Aceitar a primeira ideia é o catalisador da ação na qual o jogo do Impro acontece”. Em uma apresentação do espetáculo “A Verdade das Cores” testemunhada pelo autor da presente investigação, em que o coletivo português Cardume interagia com seu público a partir da escolha de uma cor como motor para improvisações baseadas em trocas afetivas, o improvisador André Pedro aceitou a primeira ideia vinda do público, que relacionou a cor azul com o sentimento de tristeza, e prontamente devolveu à plateia um monólogo em que recordava os tempos durante os quais viveu num prédio abandonado e ocupado por artistas, em que todas as louças dos banheiros eram

miniaturizadas, provavelmente em decorrência de aquele edifício, em algum momento, ter sido ocupado por algum jardim de infância. Como mostra a Foto 10, imediatamente após o monólogo de André Pedro, os demais improvisadores do Cardume renderam-se ao palco para elaborar uma proposição corporal coletiva, na qual os personagens acordavam e punham-se a utilizar pias e sanitas em miniatura, para daí passar à construção da história.

Foto 10 – O coletivo Cardume improvisa o espetáculo “A Verdade das Cores”, no Auditório Orlando Ribeiro, em Lisboa, na noite de 22 de março de 2019



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: João Filipe Ribeiro, Susana Branco, André Carvalho (ao fundo) e o músico André Mesquita]

Acerca da espontaneidade e da instantaneidade no labor atoral, Jouvett (2014) conjectura que o dado imediato deve ser tomado como ponto de partida do processo criativo, como fundamento de conhecimento a ser posteriormente perseguido por uma prática consciente. O autor ratifica que o retorno ao imediato retrata uma volta ao primitivo, para aí se ancorar, a salvo de concepções racionais contrárias à ação do artista. O imediato representa, assim, o dado sensível, sem delineamento ou elaboração, e sem os limites do senso crítico. Sem embargo, os dados imediatos repercutem igualmente as vivências individuais de cada artista, sendo mediados pela memória e pela experiência pessoal, que assim se revelam como mananciais da experiência artística (FAZENDA, 2017).

Sob o prisma da espontaneidade, o corpo do improvisador também se assujeita ao dado imediato. Larsen (2006) vincula a espontaneidade, no contexto impro, à responsividade e à disponibilidade do corpo para o jogo, aludindo ao tipo de ressonância corporal que intercorre quando um improvisador reage numa velocidade fulgurante a uma estimulação, independentemente de estar apto a expressar sua resposta em palavras. O autor preconiza que,

em lugar de compartilhar algo com seus companheiros de cena por meio do cérebro, o improvisador pode refletir sobre corpos ressoando uns com os outros, produzindo um entendimento baseado em mútua empatia, visando a criação conjunta.

O jogo do *performer*, segundo Evans (2019, p. 48), envolve “experimentar o mundo através do corpo, no sentido da abertura, da imaginação, da flexibilidade e da disponibilidade”. Para o autor, o corpo do artista performativo não deve pressupor estruturas ou significados para a ação ou para o gesto, mas antes permitir que a imaginação e o corpo joguem juntos para explorar de que modo a estrutura e o significado podem emergir, preferencialmente de forma cativante e esteticamente prazerosa. Por meio desse jogo, acredita o autor, “os *performers* podem se transportar criativamente entre a dimensão interior e a exterior, entre diferentes tipos de ação e gesto, entre diferentes mundos imaginativos” (*id.*).

No que concerne à criação atoral, Bonfitto (2011) concebe a improvisação como um campo imaginativo em que se desenvolvem os processos criativos, designando-se um ambiente de experimentação em que as qualidades cognitivas, corpóreas, sensoriais e estéticas configuram-se como geradoras de novas práticas – tais experimentações imiscuem-se na forma como o ator engendra o conhecimento em vida e o reformula em arte. Por apresentar-se como processo diante do público, revelado em tempo real (EMIDIO, 2015), a improvisação sem acordo prévio, no calor da ação, configura processos criativos de características dissemelhantes, por meio dos quais o público não apenas contempla o resultado da criação, mas participa da dinâmica criativa, interferindo em seus percursos inventivos.

Processos criativos que confiam na espontaneidade e na improvisação necessariamente envolvem uma transformação na maneira pela qual o artista se relaciona com o fracasso, e o mesmo vale para o público. A aceitação do risco pelos artistas e pela audiência também é parte integrante da criação: “o coração do processo criativo é a jornada ao desconhecido ou, em outras palavras, improvisação. Não há processo criativo se houver apenas procedimentos conhecidos” (SHEM-TOV, 2015, p. 306). Assim, no teatro de improviso, o decremento da distância espaço-temporal entre criação e apresentação, a desobrigação da necessidade de acabamento para a obra teatral, a valorização do processo artístico em relação ao resultado estético, e a renúncia aos ideais de perfeição soerguem o fracasso como elemento habitual da prática artística (MUNIZ, 2015). Busi (2017) arremata que os rudimentos de qualquer aprendizado em impro abrangem ensinar artistas a lidarem com o fracasso, o que envolveria estimular os improvisadores a difundir uma cultura do fracasso criativo nas artes. Para Nachmanovitch (2019), as dinâmicas de ensinar improvisação e de dirigir improvisadores dependem de conceder às pessoas a permissão para fazer aquilo que elas já sabem fazer, abrindo um espaço de criação em que elas se sintam livres para abraçar o risco e aceitar o fracasso tão bem quanto o sucesso.

A partir de um viés analogamente idealista, Galván (2013) divulga a improvisação como um jogo que transcende a ocorrência cênica e envolve o ator em sua totalidade: sua história, sua formação, seus medos, seus sonhos, suas fantasias e suas liberdades. O autor acredita que a prática do teatro de improviso tem por objetivo transformar o indivíduo, fazê-lo sentir-se mais vivo, mais criativo, ser feliz e compartilhar tudo isso com outras pessoas. Outras particularidades da vivência artística da espontaneidade e da criação no teatro de improviso são analisadas na próxima subseção.

2.1.5 Processos criativos em impro

Os miríficos processos criativos que fundamentam a preparação, a elaboração e a operacionalização de uma estrutura dramática apresentada à audiência no calor da ação demandam treinamento e técnica por parte de um ator-criador, cujo ofício deve extrapolar a mera interpretação. Como notabiliza Muniz (2015, p. 164), “o domínio da improvisação e a consciência dramaturgica são fundamentais” para que esse ator-criador “possa contribuir

criativamente com o processo de montagem de uma obra e, principalmente, para a construção de uma obra diante do público”. A capacitação de atores aplicados ao Sistema Impro requisita, assim, que seus aparatos expressivos sejam exercitados de tal forma que seus corpos e suas mentes reajam com a mesma velocidade, a um ponto tal que estejam “muito ativados para que nada do que seus companheiros digam ou façam lhes escape” (MUNIZ, *op. cit.*, p. 177). Dessa forma, o ator-improvisador deve ser treinado para conectar-se consigo mesmo, de modo a poder reagir a qualquer estímulo – um ruído, um riso, uma palavra, um gesto – prontamente recebendo e aceitando essa estimulação interna ou externa, e transformando-a em um motor para sua criatividade.

No Sistema Impro, “a espontaneidade é parte da criatividade, sendo os dois processos apresentados como simultâneos” (HORTA & MUNIZ, 2015, p. 13): outrossim, a espontaneidade é percebida uma habilidade chave para o desbloqueio da criatividade, a partir do entendimento de que os processos criativos encontram-se obstruídos no indivíduo comum. De fato, no Sistema Impro, o aperfeiçoamento da capacidade para criar histórias refere-se primordialmente ao potencial de um improvisador “se deixar guiar por aquilo que se oferece espontaneamente, como fruto de um processo mental ou como decorrência natural de alguma proposta verbal ou física já posta em cena” (ACHATKIN, 2010, p. 101). Na improvisação como espetáculo, o processo criativo do ator abrange a globalidade de sua criação: suas ações corporais, suas interações com o espaço cênico e com os demais atores, sua relação com os espectadores e a narrativa que o improvisador produz individualmente ou em grupo, à guisa de dramaturgia espontânea (MELLO, 2011).

Assim como em outras perspectivas dramatúrgicas, edifica-se um espetáculo de teatro de improviso por intermédio de cenas, concatenadas a partir de situações dramáticas, as quais incorporam momentos, definidos por Arnett (2016) como unidades dramáticas que existem sempre que um ou mais personagens são colocados em um palco e se discernem em função de todas as circunstâncias previamente apresentadas. Os momentos se transmutam à medida que mais informações são apreendidas acerca de cada personagem, modificando as circunstâncias dadas. O autor salienta que tais informações não são elaboradas somente por meio do diálogo, mas também a partir de ações, expressões faciais, vocalizações e transformações corporais, naturalmente angariando uma significativa complexidade para os processos criativos envolvidos no trabalho atoral.

Hines (2016) adiciona que o senso de experimentar verdadeiramente o momento presente, sem buscar desintrincar a cena ou forçar uma finalização, de modo espontâneo, comprometido, conectado e vívido, constitui o desígnio último do trabalho realizado pelos atores na criação de uma história improvisada. Somente por meio da vivência de cada momento no tempo presente, o ator pode ser capaz de se sentir conectado ao fluxo da improvisação, sem racionalizar sua atuação, apenas reagindo à situação e interagindo com os demais participantes do jogo, como se todos estivessem trabalhando juntos para manter uma esfera invisível flutuando no ar. Não se pode deixar de mencionar, conforme aditam pesquisadores como Muniz (2015) e Swiboda (2018), que Viola Spolin compartilha da posição de Keith Johnstone acerca de que a criatividade somente pode florescer quando o artista se desvencilha dos preconceitos e se agarra àquilo que acontece no momento presente, no tempo e no local exato em que ele se encontra.

Assim, segundo Hines (2016), no transcorrer de uma cena em impro, o processo criativo envolve eminentemente parar de pensar adiante, abandonar a ideia de futuro e escolher existir apenas no momento presente. Dito de forma resumida, um improvisador observa o momento e reage a ele – de modo honesto e direto –, e aguarda que seu companheiro de cena faça o mesmo, e então o primeiro improvisador terá algo a mais para observar e reagir. Atingir esse estado criador, contudo, requer naturalmente um treinamento intensivo e sistemático das competências atoriais.

Ampliando o debate por intermédio do conceito de competências profissionais – definidas por Brandão e Borges-Andrade (2007, p. 36) como “combinações sinérgicas de conhecimentos, habilidades e atitudes, expressas pelo desempenho profissional dentro de determinado contexto” – sugere-se que os processos criativos relacionados ao Sistema Impro tendem, provavelmente, a propiciar as condições necessárias para que as quatro etapas pautadas no supracitado modelo de Graham Wallas (1926) transcorram da maneira mais efetiva possível. Nomeadamente, essa dinâmica de potencialização dos processos criativos compreende desenvolver atitudes de escuta e recepção do artista aos estímulos ambientais, avolumar suas habilidades relacionadas à criatividade e à imaginação, enriquecer seu domínio cênico relativamente aos efeitos de presença, e dilatar o conhecimento por parte do improvisador sobre seus próprios recursos de interpretação e representação, bem como acerca das possibilidades expressivas amealhadas pelos demais integrantes de seu grupo, quando for o caso de um coletivo de criação.

Tais haveres conglobam, a título de exemplos, “a criação de uma personagem (tipificação), a aquisição de um vocabulário de movimento, de expressões verbais ou um uso específico da voz” (OLINTO, 2011, p. 75). Assim, o domínio dos elementos não verbais da performance constitui uma competência profissional essencial para o trabalho do ator no teatro de improviso: a expressão facial, o gesto, o movimento, a utilização do espaço e a presença cênica são alguns recursos cênicos associados à corporalidade relacionados por Pire (2009) como essenciais para que um improvisador possa transformar seu corpo a serviço da história a ser apresentada para o público. Salientando a questão da corporalidade, a noção de competência permite ultrapassar o esquema comportamentalista que vislumbra o corpo como mero receptáculo, enfatizando um ser em sua plenitude – mais do que um corpo – que percebe e age: graças à sua competência improvisacional, o organismo inteiro está capacitado a se ajustar à situação e a responder a ela (VIONNET, 2018).

Endossando a concepção de Zarifian (2003, p. 137), acerca do fato de a competência profissional retratar “uma inteligência prática das situações, que se apoia em conhecimentos adquiridos e os transforma à medida que a diversidade das situações aumenta”, pode-se coligir que os processos criativos associados à prática do teatro de improviso intercorrem tanto durante as rotinas de ensaios quanto durante eventuais encenações, porém através de pulsações temporais distintas. Não obstante, deve-se registrar que o paradigma de Graham Wallas foi amplamente contestado, por meio de revisões e complementações (ver: SILVA, 2014), por pesquisadores que negaram a separação entre as fases do modelo, e/ou que sugeriram simultaneidades entre elas, denotando uma concepção que provavelmente mais se aproxima de uma situação real em teatro de improviso.

Leal (2009) acrescenta que os processos criativos geralmente dependem de modelos operativos que incorporem, num mesmo sistema, fatores aleatórios e elementos planejados, num misto de imprevisibilidade e determinismo. Nesse sentido, “executar em improvisação significa executar não sem ensaios, mas sem partitura” (MOLINARI, 2010 *apud* FONSECA, 2015, p. 20). A metáfora evocada por Stokstad (2003) a esse respeito remete à prática desportiva, como é típico do Sistema Impro, e característico de pedagogos como Johnstone (1999), Lecoq (2004) e outros tantos estudiosos da improvisação teatral: os melhores jogadores de basquete do mundo são essencialmente improvisadores, mas eles se dedicam regularmente a exaustivas pragmáticas de treinamentos.

Como explicam Ramshaw e Stapleton (2017), um dos mitos mais comuns acerca da improvisação envolve a crença de que se trata de um processo desestruturado, livre de regras, que não adere a convenções ou protocolos, que não tolera qualquer tipo de restrição e que não se arroga de qualquer forma de planejamento. Na verdade, segundo os autores, só é possível improvisar com qualidade quando se tem conhecimento da tradição artística que engloba o

processo e, além disso, muita prática e dedicação são requeridas para desenvolver as competências associadas à arte da improvisação.

Particularmente, os processos criativos aos quais se lança um ator que se prepara para encenar um espetáculo de impro fazem parte uma rotina intensiva de treinamento vocal e corporal – como o improvisador não sabe se durante a encenação ele precisará cantar, por exemplo, ele necessita estar pronto para isso (FERREIRA, 2015). Ademais, como as cenas improvisadas nascem primordialmente do repertório performativo dos atores, os processos de criação no Sistema Impro englobam, naturalmente, uma ênfase na ampliação e no aprofundamento das possibilidades de atuação cultivadas por seus participantes. Assim Mello (2011) caracteriza o paradoxo da prática da improvisação, que se configura como um ato realizado no momento presente, como uma atividade artística que não conta com planejamento prévio, mas que, simultaneamente, resulta de um profundo e extenso processo preparatório. Contudo, é essa preparação que dota o ator da segurança e da confiança necessárias para realizar seu processo de criação diante do público, em co-produção com o espectador, como ocorre, por exemplo, no espetáculo “Desce Outra”, em que os improvisadores estabelecem um jogo de confiança entre eles e com a plateia, condição fundamental para que os espectadores sejam convocados ao espaço da representação e construam algumas cenas com o elenco. Na Foto 11, o ator e encenador Flávio Lobo Cordeiro, um dos mais experimentados formadores e mais proativos impulsionadores da cena impro no Rio de Janeiro, de quem o autor da presente investigação foi discípulo, galanteia uma espectadora durante uma cena improvisada.

Foto 11 – Observado por seus companheiros de cena, Flávio Lobo Cordeiro corteja uma espectadora em “Desce Outra”, dirigido por Fábio Nunes e apresentado no Casarão 22, na noite de 17 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Hamilton Dias (ao fundo), Luiz Felipe Martins (encoberto), Daniel Mendonça (parcialmente encoberto), Flávio Lobo Cordeiro (com a mão levantada) e a espectadora Marta]

Muniz (2004) recopila que, a partir do sistema de Keith Johnstone, os processos criativos em impro relacionam-se sobremaneira aos seguintes aspectos: o estabelecimento de um ambiente solidário no grupo, de modo que os improvisadores estejam confortáveis para se expressar livremente; a ampliação da disponibilidade e da flexibilidade dos atores, para que eles possam enriquecer a escuta ativa em cena e favorecer a sustentação da ação dramática; e o aprimoramento da capacidade de propor ofertas atrativas durante a contracenação, a fim de quebrar rotinas e potencializar alternativas de improviso. A autora remata que, na ausência desses três elementos fulcrais – a interrupção nas rotinas, a manutenção da ação e a aceitação de propostas pelos integrantes do grupo – é bem possível que os improvisadores bloqueiem o fluxo dramático e que a improvisação perca seu interesse para o público.

Assim, embora o Sistema Impro admita a apresentação de espetáculos em forma de monólogos, preferencialmente a criação calcorreia pelo domínio coletivo. Halpern, Close e Johnson (2001), por exemplo, enfatizam que, em impro, a única grande estrela no palco é o próprio grupo, e a melhor chance que um improvisador tem para excelir é fazer com que seus companheiros de palco se sobressaiam. Por essa mesma razão, os processos criativos grupais e/ou colaborativos no teatro de improviso pressupõem um desenvolvimento generoso, conjunto, democrático e participativo de todo o coletivo de criação, desprivilegiando atores autocentrados ou individualistas. Aos olhos do autor da presente investigação, um senso apuradíssimo de conjunto parece ser o maior trunfo de muitos coletivos portugueses e brasileiros de impro, como é o caso dos Imprudentes, retratados na Foto 12:

Foto 12 – Cauê Costa (abaixado), Marcelo Piriggo e Marcello Cals (ao fundo) improvisam uma cena em “Impropose”, espetáculo apresentado pelos Imprudentes no Festival Universitário de Teatro de Improviso, na noite de 9 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Sob tal perspectiva, Hines (2016) reputa que um dos requisitos fundamentais da criação atoral em impro litigia a reunião de um grupo de indivíduos que desejam estar juntos

apenas porque se gostam como seres humanos, e que construam coletivamente um ambiente criador no qual cada um não precisa ser o melhor, deve apenas sentir-se confortável entre seus companheiros de cena. Para o autor, o processo criativo em impro relaciona-se mais à confiança – em si mesmo e nos outros – do que ao virtuosismo ou à acurácia. Em síntese, quando se trata de grupos consagrados ao teatro de improviso de Keith Johnstone, por conta dos parâmetros dramáticos almejados, os processos criativos aos quais se devotam os atores devem ser ordenados de modo a “levar a conexão entre seus membros a um grau extremo” (STOKSTAD, 2003, p. 8), haja vista que a força de sua encenação deriva da sistematização de uma dinâmica de criação impreterivelmente coletiva, tendo-se como resultante uma equipe em que todos os integrantes sentem-se familiarizados e seguros com as forças, fraquezas, aptidões, preferências, destrezas, tendências e inclinações uns dos outros.

Por último, o próprio Keith Johnstone (1990) adverte que, no Sistema Impro, diversas questões precisam ser criticamente analisadas e, oportunamente, enfrentadas, em decorrência de seu potencial destrutivo no que tange aos processos criativos, dentre as quais se destacam: imposição forçosa da disciplina entre os participantes do jogo teatral; cristalização de formas estéticas; hierarquias injustificadas com respeito a melhores ou piores criações; submissão do processo criativo do ator às escolhas do diretor; desconsideração das diferenças entre processos atoriais individuais; deterioração das relações entre os integrantes dos coletivos de criação; predomínio das discussões teóricas em relação à experimentação prática; e supremacia do texto em relação aos demais elementos da criação teatral.

A partir da literatura revista ao longo desta subseção – bem como das três subseções precedentes –, são compiladas na Figura 1, que aparece em seguida, as peculiaridades dos processos criativos em impro, desde as propriedades gerais da criação artística orientada para a improvisação como espetáculo, até as especificidades que particularizam o Sistema Impro.

Figura 1 – Características dos processos criativos no Sistema Impro

-
1. estímulo à autonomia criativa e à liberdade de expressão artística individual e coletiva
 2. recusa da cristalização em configurações fechadas, privilegiando antes as formas abertas da criação
 3. confiança na intuição e na espontaneidade como propulsores da imaginação criativa
 4. confluência no tempo do planejamento e da ação criadora, reduzindo os hiatos entre o processo e o produto da criação artística
 5. abreviação ou contração das etapas criativas de preparação, incubação, iluminação e verificação
 6. prevalência do pensamento divergente sobre o convergente
 7. incorporação de elementos planejados e de fatores aleatórios nas dinâmicas criativas
 8. eliminação de preconceitos pessoais, concepções estéticas e predeterminações psicofísicas para favorecer o desbloqueio da criatividade
 9. ênfase na experimentação, renúncia a ideais estéticos de perfeição e desobrigação da necessidade de acabamento para a obra teatral
 10. defesa da intervenção do público, que deve participar como co-autor e testemunha da dinâmica criativa, interferindo em seus percursos inventivos
 11. compartilhamento do desejo de potencializar afetos com a plateia
 12. investimento no desenvolvimento conjunto, solidário, democrático e participativo de todo o coletivo de criação
 13. persecução da experiência colaborativa na criação, por meio da capacidade de trabalhar em equipe, de refletir e agir em conjunto
 14. consolidação de um jogo de confiança e desenvolvimento mútuos na criação grupal, buscando uma relação orgânica das partes com o todo
 15. enaltecimento da atitude de correr riscos como fundamento sistêmico da criação

16. apreciação do fracasso criativo como elemento habitual da prática artística, desde os ensaios até a encenação
17. excelência da transformação pessoal como incitamento do processo criativo
18. reconhecimento, validação e distinção da subjetividade criativa
19. assunção do dado imediato como ponto de partida para a criação artística
20. estabelecimento do conceito de momento como unidade dramática fundamental
21. designação simultânea do ator como intérprete, dramaturgo, cenógrafo, editor e diretor da cena improvisada
22. estabelecimento de um programa de treinamentos para incrementar as competências de comunicação, performatividade e expressão verbal e não verbal do ator
23. realce da interrupção nas rotinas, tanto nos ensaios quanto na cena
24. percepção dos processos preparatórios de criação e daqueles apresentados à audiência como jogos criativos
25. exaltação da qualidade de presença do ator, de maneira espontânea, comprometida, conectada e vívida
26. vinculação do ator ao fluxo da improvisação, sem aderir à racionalização na atuação
27. aprimoramento da capacidade de propor ofertas atrativas durante a contracenação, valorizando sugestões que sejam estimulantes para o outro, não apenas para si próprio
28. relevância da escuta, da recepção e da reação do improvisador a estímulos ambientais
29. proeminência da conexão do ator com os outros e consigo mesmo, de modo a possibilitar a resposta a impulsos criativos internos ou externos
30. valorização das memórias e experiências pessoais do improvisador, tidas como embriões de sua experiência artística
31. rejeição à primazia da palavra, de modo a permitir a eclosão de narrativas pautadas pelo equilíbrio entre os elementos verbais e corpóreos
32. balizamento das interações e das relações entre os elementos constituintes da cena por meio da ação física
33. ativação do aparato performativo para possibilitar que o corpo e a mente do ator reajam sincronicamente
34. indução espontânea da inovação artística e da criação dramática por meio da corporalidade

Fonte: elaboração própria pelo autor da presente investigação

Contempladas em seu conjunto, de uma maneira ampla e compreensiva, as 34 características relacionadas na Figura 1 adequam-se ao propósito de distinguir os processos criativos no Sistema Impro de Keith Johnstone de outras modalidades de gêneros performativos. Ainda assim, é obviamente impossível pretender que todas elas sejam exclusivas do teatro de improviso. Não é difícil perceber que muitos dentre os itens relacionados na Figura 1 prestam-se à pormenorização da criação artística em múltiplas variedades cênicas. Todavia, consideradas associadamente, tais características são efetivas para singularizar o gênero teatral em estudo, por intermédio de seus processos de criação, os quais, como se pode constatar, dependem substancialmente da corporalidade.

2.2 O corpo nas artes performativas: da percepção à (re)criação

2.2.1 Corporalidade e criação atoral

De acordo com Vicente (2017, p. 10), no âmbito das artes performativas, “o corpo é a fonte primária para a produção de possíveis e variadas formas de conhecimento”, num contexto em que a corporeidade se institui como “um modo de articulação e negociação cognitiva desse conhecimento”. De modo contingente, Aschieri (2013) advoga que o corpo seja assimilado como domínio dos questionamentos artísticos, como lugar de interpelações

criativas, como cenário de buscas identitárias e como espaço de experimentação de sensações a serem compartilhadas, a partir do palco, com os espectadores, os quais, correspondentemente, são trespassados por suas próprias interrogações. Assim sendo, Pais (2017) assume que, em tal contexto, os corpos dos atores existem como corpos vibrantes no palco, inteiramente expostos ao desenvolvimento da performance, ao universo cênico que eles produzem e ao público que eles arrostam a cada encenação.

O corpo vigora, então, como recurso e como meio do processo de criação de uma versão distintiva, íntima ou peculiar de uma obra de arte – ele constitui o próprio universo da experiência artística, não meramente seu objeto (PEREIRA, 2017). Nas palavras de Roques (2017, p. 5), “teatro é corpo e é justamente aí que se encontra sua especificidade”. Na performance, para Reinelt (2003), o corpo é lugar e material da criação artística. Não por coincidência, para Vianna (2011), a base material sobre a qual se desenvolvem os processos criativos nas artes performativas é o corpo do ator. Sob tal prisma, o corpo vivo do artista é qualificado por Pereira (*op. cit.*) como uma manente presença que participa ativamente de seus processos criativos. A autora adita que o corpo pode ser visto concomitantemente como um projeto singular, como um meio e como uma ferramenta no processo de criação, podendo ser utilizado pelo artista como lócus de afirmação e identidade. Ángel (2012b) sintetiza que o fenômeno teatral existe apenas se alguém, com seu corpo presente, vivencia o desenvolvimento de um acontecimento executado por um outro alguém, também com seu corpo presente, e os criadores de tal acontecimento são essencialmente os atores.

Hodiernamente, o corpo frequentemente se afigura como um objeto transitório, um equipamento sujeito a qualquer possibilidade de manipulação. Contudo, no entendimento de Brilhante (2017), o corpo humano é uma construção individual, social e simbólica, que encontra sua expressão nas formas híbridas e mutáveis da arte contemporânea. De forma ampla, o corpo é apercebido por Silva (2017) como o espaço em que se efetuam tanto o conflito quanto o encontro, mas também como o lócus em que desabrocham novos eventos e possibilidades, para constituir novas direções, novos sentidos e novas histórias de vida, em um contínuo movimento de desestabilização e desconstrução do indivíduo. O autor remata que o corpo é o lugar de onde despontam todas as potencialidades e forças do homem: a razão, a linguagem, a expressão e sua capacidade de criação.

Assim, o durâmen dos processos criativos reside na corporalidade: o personagem ao qual o “ator dá vida não se concretiza em um objeto estético externo a ele, e sim no próprio corpo do ator”, haja vista que tal sujeito criador “não é uma instância imaterial que habita um corpo, ou seja, o sujeito não tem um corpo, ele é um corpo” (ZONTA & MAHEIRIE, 2012, p. 599). Ao mesmo tempo, o corpo não é capaz apenas de criar arte, ele próprio também se torna a arte por ele produzida: na performance, segundo Lehmann (2006, p. 164), “o corpo é inevitavelmente exposto em seu concretude (...) e é simultaneamente recortado do contínuo espaço-tempo como um objeto de arte”.

A dicotomia entre sujeito e objeto com relação à questão da corporalidade é igualmente desafiada por Ferracini (2013, p. 35), para quem se deve tomar o corpo em arte como “um subjétil (nem sujeito, nem objeto, mas sujeito e objeto) atravessado por forças potentes e invisíveis”, bem como por “forças singulares/coletivas que detonam processos de subjetivação, ou ainda, forças vitais que produzem vontades”.

Nessa perspectiva, todo ator precisa dedicar-se a um profundo conhecimento de seu aparato corporal, de modo a possibilitar que, em seus processos criativos, ocorra o restabelecimento da organicidade e do fluxo entre aquilo que se passa no plano imaginário e o que ocorre em termos de presença e de movimento do corpo (AZEVEDO, 2004). Luyet (2013, p. 89), por exemplo, considera que “improvisar é entrar no movimento, estando conectado à experiência atual, através do corpo e do pensamento”.

Para justificar o investimento atoral em suas competências corporais, Vianna (2011) recorda que, desde as primeiras décadas do Século XIX, o corpo vem sendo considerado como a principal matéria-prima do teatro e, por conseguinte, o treinamento corporal tem sido apresentado como parte crucial do ofício atoral. O treinamento corporal gera, segundo Vidal (2016), um material factível para ser usado nos processos criativos, a partir da própria fisicalidade do ator, concedendo uma maior importância ao gesto e ao movimento na criação artística. Não obstante, Vianna (*op. cit.*) lastima que, para a maioria dos atores, falta a competência de dominar e intensificar sua corporalidade, de modo a reconstruir organicamente seu corpo para a cena, tornando-o teatralmente eficiente. Tal constatação encontra respaldo em uma apreciação histórica da corporeidade.

Com Platão, tem início o processo de alienação do corpo (ver: PLATÃO, 2004). Ao defender a concepção dualista do homem e afirmar uma pretensa superioridade natural da alma – consciência, razão, pensamento –, o filósofo grego inaugura no Século IV a.C. uma doutrina instrumentalista do corpo que irá ser fundamentada e sistematizada por René Descartes no Século XVII. Homem da idade da ciência e da técnica, Descartes dá início ao racionalismo moderno, não apenas por proclamar a supremacia da razão, mas também porque, além de meras constatações, irá propor o domínio racional da corporeidade, estruturando regras e procedimentos que efetivem a subordinação do corpo ao sujeito pensante – ou da *res extensa* à *res cogitans* (COTTINGHAM, 1985; LECLERC, 1980).

Assim, em decorrência da relação unilateralmente estabelecida entre mente e corpo, comumente referida como o dualismo cartesiano⁴⁷, por um longo período de tempo, o corpo foi submetido a um silêncio profundo e instrumental (TÉRCIO, 2017). Nas artes cênicas, decorreu dessa visão a primazia do texto sobre os demais elementos da criação dramática (ZURBACH, 2012), dentre os quais o corpo, asfixiado e relegado a um veículo de transposição para o componente escrito da encenação, desde a pena do autor até os ouvidos do público. No entanto, como destaca Guimarães (2011), desde o advento da contemporaneidade, mesmo as concepções cênicas mais ortodoxas parecem dispostas a contestar as hierarquias constituídas historicamente a partir da sublimidade da *res cogitans*, algumas delas chegando por vezes a admitir o primado do corpo sobre a palavra.

Não obstante, explica Vidal (2016), foram as vanguardas teatrais do Século XX que permitiram ao corpo do ator se rebelar e então deslocar a palavra e o texto de sua posição de supremacia, como reação a um teatro que havia reduzido ao mínimo a ação corporal⁴⁸. Assim, ao longo do Século XX, o desfavorecimento da corporeidade nas artes cênicas foi amplamente combatido, até mesmo por autores e encenadores tidos como tradicionalistas ou conservadores. Por exemplo, como recorda Koudela (2004, p. 147), em seus últimos anos de vida, o encenador, pedagogo e escritor russo Constantin Stanislavski dedicou-se à pesquisa dos processos criativos atoriais que emergem a partir da “vida corporal do papel”, os quais eventualmente seriam sistematizados em seu amplamente divulgado “método das ações físicas”. Como legado de sua práxis, Stanislavski (1970, p. 291) impele os atores a continuamente “desenvolver, corrigir, afinar seus corpos até que cada uma de suas partes corresponda à tarefa predestinada e complexa que lhes foi atribuída pela natureza, de apresentar sob forma externa seus sentimentos invisíveis”.

O comediante e diretor francês Louis Jouvet (2014), a seu turno, testifica que a criação do ator se manifesta fisicamente, sensivelmente por seu corpo, não por um jogo de ideias.

⁴⁷ A separação entre mente e corpo, ao contrário do que registra a literatura hegemônica, não é exclusiva do pensamento ocidental (ver, por exemplo: LAMBEK, 1998).

⁴⁸ Ainda assim, consagrados artistas de impro tais como Chick Té (2019) queixam-se de que, mesmo atualmente, os improvisadores se esquecem de que dispõem de um corpo capaz de melhorar significativamente sua performance. O ator, palhaço e encenador africano reporta que, em todas as turnês internacionais que realizou em função do Sistema Impro, com exceção da América do Sul, encontrou uma maioria de improvisadores aprisionada pelo hábito de falar incessantemente.

Para o encenador, à interpretação compete a performatividade, necessariamente corporal, entrançando respiração, gesto e movimento. Nessa linha, o diretor, dramaturgo e pedagogo norte-americano Michael Schulman (1987) sustenta que todo processo criativo que envolva a composição de personagens depende de que os atores estejam habilitados a despertar seus corpos para a ação, bem como para prontamente reagir a estímulos, para então elaborar novas realidades que levem a outras ações e reações físicas e verbais que sejam autênticas.

Independentemente da escola com a qual se retenha alinhamento, entende-se que a construção de um corpo cênico por um artista criador decorre do “amadurecimento da sua necessidade de se comunicar e inventar uma linguagem corporal para tal”, que desemboca em um esforço de “desconstrução e da (re)construção de padrões posturais e cadeias habituais de movimento”, a partir de “um processo de autoconhecimento e de construção de si, na busca por ‘outros corpos’, isto é, outras formas de mover-se, outros padrões de organização do corpo” (FALKEMBACH, 2005, p. 12). Para Kapadocha (2016), a corporalidade nos processos criativos atorais envolve a consciência da atuação como uma experiência emergente, processual e relacional entre múltiplas subjetividades.

Segundo Azevedo (2004), a conquista de um corpo disponível para a criação cênica ocorre em uma sequência de três etapas: (1) a sensibilização para o mundo e a auto-observação; (2) a ampliação do repertório corpóreo individual, visando o desenvolvimento e o refinamento das qualidades estéticas do corpo; e (3) a ativação de experiências capazes de formular uma linguagem expressiva, fase em que são mobilizados elementos de narratividade, de dramaticidade e de transcendência.

Didaticamente, consoante Guiraud (1980), o repertório performativo do corpo abarca a gestualidade e os demais comportamentos corpóreos que podem ser utilizados como signos de comunicação. O autor realça que a pesquisa da expressão corporal deve cobrir a prosódia, ou estudo das entonações e variações da voz, a proxêmica, ou estudo dos gestos e movimentos, e a cinesiologia, ou estudo das posições e dos deslocamentos do corpo. As categorias da proxêmica e da cinesiologia integram-se, por exemplo, na pantomima, a qual prescinde da intervenção de vocábulos.

Para além do corpo que se apresenta, do corpo que se espetaculariza, Tomazzoni (2013, p. 64) vislumbra o corpo performativo como um corpo inventivo, vibrante, um “corpo inquietante, um corpo disposto a ocupar um lugar fora de lugar”. Dantas (2013, p. 82), por sua vez, concebe o corpo performativo como aquele que aflora a partir da intensificação da presença em uma corporalidade densa e dilatada, que se manifesta em um corpo “treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante”, apto a exprimir as relações de continuidade entre arte e vida.

Ao discorrer acerca de processos criativos centrados na corporalidade, Batista (2009) especifica que não se pode abarcar exclusivamente a elaboração de movimentos, gestos e ações físicas interessantes, mas deve-se enfatizar, principalmente, o esforço de manutenção de um repertório orientado para a performatividade, trabalho que requer um aprimoramento corporal criterioso e consistente. A autora defende ainda que o corpo performativo deve primeiramente ser submetido a um sistemático treinamento, para que então fluam suas criações. Lapierre e Aucouturier (1975) aditam que a significação do movimento por meio da corporalidade ocorre necessariamente através da superação de limites.

Pais (2017) argumenta que estar em um palco demanda um estado aguçado de atenção que precisa ser vivamente receptivo, e seus limites devem ser expandidos a cada performance. Corpos cênicos são tomados pela autora como corpos em um processo de expansão – abertos e habilitados a amplificar relações, conexões, percepções e sensações –, o qual é ininterruptamente negociado com o público, como elemento constituinte do tecido conectivo que congloba a performance. De modo complementar, nas palavras de Vionnet (2018, p. 15), “o paradigma que sustenta a prática da improvisação é aquele de um corpo pensado como

aberto e em contínua convicção”. Em tal contexto, pode-se conceber a performatividade do corpo como resultado peremptório da capacidade criadora do artista, num processo que abarca a improvisação (BERGE, 1981). Curiosamente, o improvisador tem, assim, um corpo para performar em sua arte, mas, isocronicamente, existe nesse corpo, é esse corpo.

Nesse ponto, endossando a abordagem epistemológica adotada por Vicente (2017), acerca de que, para fazer avançar o conhecimento sobre a perspectiva de que a experiência artística envolve, sobremaneira, a condição tautócrona de ter e ser um corpo⁴⁹, é preciso recorrer a constructos teóricos erigidos em oposição à premissa cartesiana da mente incorpórea. Em primeiro lugar, o autor sugere um diálogo com a obra de Maurice Merleau-Ponty (ver, p. ex.: MERLEAU-PONTY, 1999; 2004), para quem o corpo não pode ser visto como um objeto à mercê da experiência mediata, mas antes como o próprio produtor de tal experiência. Numa segunda instância, Vicente (*op. cit.*) indica o estudo dos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (ver, p. ex.: DELEUZE & GUATTARI, 1987; 2010), a partir dos quais se pode ampliar o entendimento do corpo, aproximando-o não somente da experiência subjetiva, como também concebendo a corporeidade como um plano de imanência capaz, por si só, de abranger processos de significação.

2.2.2 A percepção do artista, a performatividade e a expressão do corpo

A partir do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty⁵⁰, Ieciona Falkembach (2005, p. 20), pode-se chegar ao desenvolvimento de uma concepção do teatro como “a arte da carne”, ou seja, ao entendimento do ator como artista do corpo e como protagonista na criação cênica, como potência criativa que, “ao se entender como corpo-signo em vida, realiza um trabalho sobre si mesmo, aumenta suas possibilidades de significar e cria importância sêmica para a sua presença”. Essa noção é essencial para a compreensão do trabalho do ator segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), para quem o corpo não é um objeto, e assim não se pode decompô-lo e recompô-lo para dele estabelecer uma ideia clara; não há outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, ou seja, retomar deliberadamente o drama que o transpassa e confundir-se com ele.

Na fenomenologia de Merleau-Ponty, elucida Tréguier (1996, p. 36), por meio de seu corpo, o artista torna-se uma “coisa entre as coisas, um sujeito-objeto preso à trama do mundo, e que percorre os mesmos movimentos, as mesmas configurações” às quais se apresenta a infinidade de possibilidades de elementos da criação artística e, “como uma visão feita do interior, na confluência entre o corpo e as coisas, encontram-se o ser e o sentido” (*id.*, p. 37). Em aquiescência a essa perspectiva, Barbotin (1977) divisa o corpo como o lugar privilegiado de onde o sujeito experimenta e concentra, como em uma morada vivente, o imenso universo da matéria e da existência. A partir da filosofia de Merleau-Ponty, patenteia-se na arte, portanto, “um corpo entendido em sua manifestação fenomênica como estrutura física e vivida ao mesmo tempo” (BORGES, 2009, p. 33).

Sob tal postulado, o corpo afigura-se, sincronicamente, como aquele que vê e aquilo que é visto. Segundo o fenomenólogo francês, “sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269). Francastel (1956 *apud* BRILHANTE, 2017) complementa que todas as noções que permitem ao ser humano conceber uma ideia de seu lugar e seu papel no mundo dependem do modo como ele toma

⁴⁹ Conguentemente, Kapadocha (2016) sugere que um dos passos mais fundamentais para o desenvolvimento da consciência corporal por um ator depende de que ele compreenda que o corpo do ator não é um recurso, o corpo é o próprio ator.

⁵⁰ A presente subseção contou com o escrutínio e com as inestimáveis sugestões da Profª Drª Maria da Penha Felício dos Santos de Carvalho, que dedicou sua vida acadêmica ao estudo da obra de Maurice Merleau-Ponty. A responsabilidade na redação final do documento, contudo, deve recair apenas ao autor do trabalho, não cabendo qualquer ressalva às contribuições da pesquisadora, as quais foram autonomamente apreciadas e remodeladas pelo autor.

consciência de seu corpo, a partir da qual ele se torna capaz de conduzir sua ação. Na criação artística, por intermédio das indagações de Merleau-Ponty, foi possível testemunhar o despertar de “um corpo em movimento realizando modificações no mundo e, a partir das ações no mundo, modificando-se a si mesmo” (BORGES, 2009, p. 157). Mullen (2016) complementa que a filosofia de Merleau-Ponty permitiu que a arte avançasse na construção de uma presença autêntica do artista na representação de sua experiência subjetiva, como ocorre obrigatoriamente no Sistema Impro, a exemplo da cena retratada na Foto 13, que documenta um momento do espetáculo “Demasiado Personal”, do grupo carioca Improtempo, com direção de Omar Argentino Galván, informante-chave da presente investigação.

Foto 13 – O grupo Improtempo apresenta o espetáculo “Demasiado Personal” no Circuito Carioca de Impro, na noite de 10 de março de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[Aline Bourseau e Rodrigo Amém]

Em tal contexto, Barbotin (1977, p. 73) apensa que “se estou no mundo por meio de meu corpo, segundo Merleau-Ponty, também a afirmação recíproca é verdadeira: o mundo está em mim por meio de meu corpo”. Assim, não se deve depreender o corpo do artista como um ente percebido, mas antes como um prisma vivido, que refrata o mundo para o sujeito. Segundo Andrieu, Boëtsch e Chevé (2011) e Le Breton (2007), por meio da corporalidade, o ser humano estende ao mundo sua experiência, produzindo sentidos sistematicamente e inserindo o indivíduo, de forma ativa, em um determinado espaço social e cultural.

A partir da fenomenologia da percepção perfilhada por Merleau-Ponty, deve-se elucidar o corpo não como alocutário passivo de significados, mas antes como produtor de uma performance (DE LANGIE, 2018), por intermédio de interações sociais (PEREIRA, 2017). Nas palavras de Dagognet (2012, p. 132), o corpo é “nós mesmos, e também é o que os outros decidem”, pois a partir da intersubjetividade, “o corpo entra no indecifrável”, manifestando-se nele “tantas linhas e camadas que não podemos alcançar o fim”. Ao mesmo

tempo, Merleau-Ponty (2004, p. 99) proclama que “qualquer uso humano do corpo já é expressão primordial”, apresentando-se como “a operação primária que constitui os signos em signos, (...) implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição”.

Ao discorrer sobre a relação entre corpo e mundo, Merleau-Ponty (1964, p. 212) argumenta ser esta uma associação de cumplicidade, em que existe troca, osmose: “por uma espécie de quiasma, nós nos tornamos os outros e nos tornamos mundo”. Não existem mais limites entre corpo e mundo, há entrelaçamento, mistura, em decorrência da constituição de um único e mesmo tecido que Merleau-Ponty denomina *chair* (carne): “assim, onde colocar o limite do corpo e do mundo, posto que o mundo é carne?” (MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 182). Seguindo a perspectiva fenomenológica, Pereira (2017) apregoa que os seres humanos experimentam o mundo dentro de seus corpos e através de seus corpos, incluindo a maneira pela qual interagem com os demais indivíduos.

Assim, o corpo se afigura como o foco das práticas sociais. Pereira (2017, p. 199) acrescenta que, nesse panorama, as artes performativas apresentam-se como um modelo para que se possa expressar o entendimento das chamadas “interações corporais”, aquelas que conectam o comportamento humano, num sentido psicológico, com os movimentos corporais, num senso fisiológico, pressupondo-se “a presença de outros indivíduos e cenários particulares de atuação dos corpos como espaços de trocas de experiências e conhecimentos identitários (em um sentido sociológico)”. Em tal contexto, a performatividade é tida como “uma construção dramática e contingente de significados observados na complexidade e na expansão das especificidades de corpos em interação” (PEREIRA, *op. cit.*, p. 200).

Retomando Merleau-Ponty (1999), é por intermédio de seu corpo que o sujeito compreende o outro e percebe o mundo. Em realidade, complementa Voss (2013), o legado primacial de Maurice Merleau-Ponty para a arte contemporânea é o assentimento, pelo artista, de que ele precisa estimar sua abertura ao mundo – do qual seu corpo é parte integrante –, em razão do fato de que uma metamorfose acontece no corpo quando nele ecoam as coisas do mundo, manifestando-se como uma fórmula carnal de sua presença. Resulta daí uma relação de ressonância, por meio da qual o corpo admite as vibrações do mundo sensível e as prolonga em um ritmo de existência. Adere a tal perspectiva a definição de Gumbrecht (2010, p. 13) da “produção de presença”, que “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos”. Sob tal ótica, a presença depende da interação do artista “com “as coisas do mundo”, para usar a terminologia de Merleau-Ponty (ver: MACHADO, 2010).

Quando se trata da corporalidade em arte, em consonância com o pensamento do filósofo francês, o sentido do gesto se confunde com a estrutura do mundo que o gesto exprime, então tal sentido e o próprio mundo se expõem no gesto. Assim, como filia Merleau-Ponty (2004, p. 98), o olhar e o gesto fraternizam atos simples que “encerram o segredo da ação expressiva”, como ocorre no movimento do artista: “olho meu objetivo, sou aspirado por ele, e o aparelho corporal faz o que tem que fazer para que me encontre nele”. Para poder exprimir a fala ou o gesto, então, o corpo deve antes tornar-se o sentimento ou a intenção que ele precisa significar, pois é o próprio corpo que se expressa e é ele que fala (MERLEAU-PONTY, 1999). Parafraseando Le Breton (2007, p. 7), o corpo do ator “é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”, ideia que conduz o autor a afirmar que, antes de tudo – em acessão à fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty –, a existência de um ator é corporal.

Evidentemente, tal conclusão não pode ser instada de maneira reducionista. A corporalidade do ator não deve se restringir à objetividade da dimensão fisiológica. Para Merleau-Ponty (2004, p. 101), “o gesto do corpo em direção ao mundo o introduz numa ordem de relações que a fisiologia e a biologia puras não suspeitam”. Essa mesma ideia é

expressa em outros termos, quando, em sua última obra, Merleau-Ponty (1964, p. 178) afirma que “a espessura do corpo, longe de rivalizar com a do mundo, é, ao contrário, o único meio que tenho de chegar ao coração das coisas, tornando-me mundo e tornando-as carne”. De modo complementar, em consonância com a fenomenologia de Merleau-Ponty, Gil (2018, p. 61) acredita que a denominada “consciência do corpo” significa uma forma avessa da intencionalidade: “não se *tem* consciência *do* corpo como se tem de um objeto percebido (...), a consciência do corpo é antes de mais impregnada da consciência pelo corpo”. Sob tal ótica, “o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos” (GIL, *op. cit.*, p. 63).

Questões agravatórias decorrentes de tal perspectiva precisam ser consideradas. Por exemplo, Dagognet (2012, p. 164) defende a ideia de que, por pertencer o corpo menos à natureza do que à história, não se pode pretender que ele seja facilmente “liberto dos ritos, das marcas que o cobrem ou das atividades que o modificam” para performar. O autor refere-se, obviamente, à dimensão cultural – em coerência com o escopo de análise da presente pesquisa –, mas em sua fala subjaz a possibilidade de investir a discussão na problemática da resistência à sujeição da corporalidade às forças hegemônicas que operam desequilíbrios socioculturais e econômicos, aos quais evidentemente se assujeitam atores e não atores⁵¹.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987), por instância, o corpo humano se configura como um organismo escandalosamente ineficiente para a vida, e por isso precisa ser desmantelado, ou seja, aberto a conexões que pressuponham uma montagem renovada de circuitos, conjunções, níveis e limites, que produzam passagens e levem a inéditas distribuições de intensidades, bem como a novos territórios, medidos com a destreza de um topógrafo. Assim introduzem os autores a perspectiva do corpo sem órgãos, a ser aprofundada na próxima subseção da presente investigação. No parecer de Gouvêa (2012, p. 85), o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari representa o limite do corpo fenomenológico de Merleau-Ponty, corpo objetivo-subjetivo, “vivido, visível e vidente, meio de comunicação e interação com o mundo, orientado por uma consciência engajada no mundo prático, por uma intencionalidade que é ao mesmo tempo perceptiva e motora”.

Igualmente ultrapassando os limites do corpo fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty (cf. GOUVÊA, 2012), e prelevando os princípios legados por Deleuze e Guattari, também o filósofo português José Gil (2004, p. 56) transcende a concepção do corpo “como um ‘fenômeno’, um percebido concreto, visível, evoluindo do espaço cartesiano objetivo”, para abraçar a ideia da corporeidade como um metafenômeno, um corpo “transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície”. Como se discute a seguir, o autor (GIL, *op. cit.*, p. 56) evoca a instigante imagem de um “corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível”. Em suma, um corpo intensificado para a cena e, por conseguinte, para uma existência mais plena fora do palco.

⁵¹ Diversas razões podem levar um indivíduo a praticar o teatro de improviso. Em uma viagem a Budapeste, na Hungria, por exemplo, o autor da presente investigação travou conhecimento com um coletivo de impro denominados Red Ball Theatre, que anunciava seus *workshops* para o grande público utilizando apelos tais como conhecer novos amigos, desenvolver o carisma e a autoconfiança, melhorar a saúde física e mental, propiciar o autoconhecimento e aprimorar a personalidade. O foco na improvisação como resultado de uma performance a ser co-produzida com uma audiência aparecia em último lugar nas comunicações do grupo. Outros coletivos teatrais se especializaram em desenvolver competências em indivíduos inseridos em contextos empresariais, não em atores orientados para uma performance artística. A presente investigação, como se viu, enfoca as múltiplas potencialidades do Sistema Impro como espetáculo a ser apresentado ao público, em que os processos de criação envolvendo a corporalidade devem considerar tanto a performatividade quanto a teatralidade. Como se mostra adiante, em alguns dos coletivos que compõem a amostra da presente pesquisa encontram-se não atores – no sentido que tais indivíduos não foram submetidos a um treinamento formal em artes cênicas, nem extraem seu sustento da atividade artística –, mas no momento em que eles se apresentam em palco com seus grupos, sua busca por um resultado artístico é rigorosamente idêntica à disposição criativa dos improvisadores que se apresentam como atores profissionais.

2.2.3 Corpos sem órgãos, paradoxais e intensificados

O complexo conceito de corpo intensificado⁵² pode ser inicialmente apreendido a partir da obra de José Gil (p. ex.: 2004; 2017a), que sistematicamente revisita os trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca do corpo sem órgãos. Sob essa perspectiva, um corpo inteiro pode ser definido pelas diferenças de intensidade das energias que o percorrem. Assim, um corpo intensificado é aquele que combina energias, materiais, forças heterogêneas e heterogeneizadoras em tensão; em contraste, um corpo apático ou atônico é aquele que encerra energias homogeneizadoras que se encontram em processo de dissipação entrópica. Nesse contexto, Gil (2018, p. 423) valida que o chamado “estado de criação” que enreda um artista “traz modificações notáveis ao corpo e ao psiquismo do indivíduo”, modificando seu regime de intensidade: “o indivíduo intensifica-se, e a intensidade vai focalizar-se, como se as diversas energias que habitavam o seu corpo e o seu espírito convergissem para um fito que se concretiza na vontade de fazer”.

Para Gil (2018, p. 425), a intensificação não pode ser compreendida como uma disposição estática, mas como um regime de energia fundamental para a potencialização do processo criativo: para um artista, “intensificar-se é entrar num estado de circulação de energia de tal modo rápida, intensa e forte que os padrões sensório-motores, cenestésicos e perceptivos são abalados – o que pode resultar no reinvestimento da energia” em um “espaço proto-artístico” preparado para o processo da criação. O filósofo complementa que a intensificação dismantela os padrões e desmonta os esquemas conhecidos que compõem a zona de conforto do artista. Esse movimento opera como uma sucessão de “pequenas catástrofes que se sucedem antes da grande catástrofe que impõe o caos inteiro a toda a acção” (GIL, *op. cit.*), e sua valência relaciona-se à compreensão de que “a produção do caos, o mergulho no caos são condições fundamentais de criação do novo” (*id.*, p. 427).

Sob tal prisma, Bom-Tempo e Salmin (2018) assumem que os processos criativos em artes vivas devem alicerçar-se na produção de um corpo intensivo, o qual, por sua vez, pressupõe a construção de uma certa desorganização corporal que se aproxima ao conceito do corpo sem órgãos. Gil (2017a), a seu turno, pontifica que a formação de corpos intensificados requer a concepção de corpos sem órgãos, gerados a partir da eliminação das estruturas orgânicas que estabilizam a concretude corpórea, libertando a violência vital das sensações e o excesso de intensidades sensórias, implicando a entrada e a saída do caos. Os processos criativos transcorrentes, orientados para a maximização da intensificação de sensações, encontram sua essência no caos – por intermédio do fluxo selvagem e turbulento da energia livre, o caos encontra a unidade que garante a irradiação da obra de arte. Em tais processos, eliminam-se as estremaduras entre sujeito e objeto, interior e exterior, impondo-se um movimento de intensificação máxima do corpo que desemboca na imanência de toda a

⁵² Profundo conhecedor da formulação e das aplicações práticas relacionadas à intensificação corporal, o orientador da presente investigação, Prof. Dr. Gustavo Vicente, apresentou profundas discordâncias com o autor da pesquisa acerca do aproveitamento do conceito de corpo intensificado no contexto do teatro de improviso. Para o orientador, os princípios basilares da intensificação corporal são frequentemente incompatíveis com as premissas da criação corporal em impro. Por exemplo, a improvisação como espetáculo não está relacionada ao abandono da corporalidade por parte do improvisador: muitos subsídios à criação despontam em uma cena improvisada e seu aproveitamento durante o fluxo espontâneo do processo criativo não pressupõe o desmoronamento da corporalidade. A improvisação pode pressupor a catástrofe do corpo, mas ela deve ser seguida de uma reconstrução quase imediata, para dar prosseguimento à cena. Adicionalmente, para retomar dois conceitos fundamentais para o presente trabalho, a expressividade, por definição, não pode de modo algum ser associada à intensificação corporal, enquanto a comunicabilidade depende de uma interação permanente com o público, processo que também impede o descumprimento da corporalidade. Não obstante, mesmo diante das plenamente justificadas ressalvas de seu orientador, por acreditar que ainda há muito por pesquisar em termos de corporalidade no teatro de improviso, ao invés de restringir seus caminhos de investigação, vedando o acesso de seus leitores ao tema, o autor do trabalho optou por manter no documento final essas considerações teóricas e, oportunamente, apresentar a sugestão de que novos esforços de pesquisa sejam direcionados para o estudo da intensificação corporal em impro.

produção artística. Então, o corpo se torna, simultaneamente, produtor e produto, artista e resultado artístico, intensificador e intensificado: o corpo age e, ao mesmo tempo em que desponta seu objeto artístico, retroage sobre ele mesmo, constantemente reforçando a si próprio através da energia do trabalho artístico, porque aquilo que se transmite ao objeto coincide com o sujeito.

No corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari, nada é representativo, tudo é vida: “atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve”, o corpo sem órgãos produz uma afluência de elementos intensivos “que nunca exprimem o equilíbrio final de um sistema, mas um número ilimitado de estados estacionários metaestáveis pelos quais um sujeito passa” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 34). Silva (2017, p. 65), por sua vez, descreve o corpo sem órgãos como “um corpo intensificado coberto por ondas e fluxos (...), constituindo níveis e zonas de intensidade que não são nada além de sensações, realidades intensificadas ou vibrações, sem nenhuma relação com representações”. Em tal corpo, as sensações são violentas em razão de transcenderem as limitações do orgânico, permitindo que o indivíduo possa conectar-se à pulsação de sua potência vital. O autor colige que um dado organismo somente pode encontrar sua performatividade plena por intermédio de um corpo sem órgãos, constatação que induz à percepção de que os praticantes de teatro de improviso possivelmente devam tomar contato com a práxis correspondente.

Tomando por alicerce a obra de Deleuze e Guattari, Gil (2004, p. 60) instrui que, como o corpo habitual é formado por órgãos que estorvam a livre circulação de energia – e como tais órgãos se interpõem como óbices à inovação –, é tarefa do artista “desembaraçar-se deles, constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau”. Todavia, a proposição do corpo sem órgãos pelos pensadores franceses não equivale, absolutamente, a um conciliábulo para a defecção dos órgãos vitais. Como elucida Damasceno (2017, p. 141), a ideia de um corpo sem órgãos oportuniza “pensar o modo de individuação corporal antes de sua organização centrada, isto é, sem um centro organizador unificante e hierarquizante do corpo”, para que se possa renovar a própria concepção do vital, por meio do questionamento da hegemonia de um poder centrado, soberano, unitário, que subalterna o corpo a um protótipo hierárquico das funções vitais. No âmbito artístico, o ideal do corpo sem órgãos enseja, para Almeida e Lignelli (2018), um movimento de desarticulação do corpo em consonância com a autonomia e a liberdade da criação nas artes performativas.

Nesse contexto, associada por Shöpke (2017) a uma atitude de acentuada resistência, a criação de um corpo sem órgãos não deve ser tomada como um processo de dissolução estritamente física, mas antes como uma jornada de desconstrução eruptiva do corpo, de rearranjo em uma nova configuração, de modo que o corpo possa reaver seus devires, sua intensidade, sua mobilidade e sua plasticidade. Damasceno (2017), a seu turno, assimila a noção de corpo sem órgãos como um corpo permeado por uma realidade intensificada – e essa intensidade depende de que o corpo seja liberado de seu organismo, pois o organismo aferrolha a vida. Assim, um corpo sem órgãos denota um corpo intensivo, e conota “a vida em estado puro, não orgânico, porque o organismo só aprisiona e limita a vida”, sendo a tarefa da arte “liberar a vida lá onde ela está aprisionada” (DAMASCENO, *op. cit.*, p. 141).

Sales (2014, p. 496) se refere ao corpo sem órgãos como “o próprio devir incorporado”, como lócus da experimentação, como “o rompimento com qualquer passado ou valor que se imponha tentando imobilizar a potência criativa da existência”. Em outros termos, o autor (*id.*) figura o corpo sem órgãos como “um corpo vazado por onde passam as forças que promovem as ações”, em que as intensidades são tamanhas que afugentam qualquer significado, tornando o corpo um lugar de passagem, no qual remanesce um vazio a ser preenchido, “uma falta fundamental que designa a incompletude, o ser inacabado, o processo constante de construção dos modos de subjetivação”. O corpo sem órgãos se revela, então, como uma conexão de desejos, uma conjunção de fluxos, um contínuo de intensidades (DELEUZE & GUATTARI, 1987).

Para Gil (2017a; 2018), processos criativos protagonizados por corpos intensificados confiam suas potencialidades de criação artística na congregação de determinados condicionantes. Primeiro, o entendimento de que a performance artística demanda transmissão e comunicação, e que aquilo que essencialmente precisa ser projetado a outros corpos e seres são forças, não mensagens ou informações, visto que o corpo intensificado é antes de tudo performativo. Em segundo lugar, a noção de que a performatividade do corpo comporta a potencialidade do devir, e reclama a integração a uma rede de movimentos capaz de transcender seus limites físicos, permitindo que o corpo de um homem seja igualmente o corpo de um grupo, de uma criança, de um animal, de um monstro, de um mineral, de uma mulher, de um elemento primevo como o ar ou o fogo. Terceiro, a disposição do artista criador em um permanente estado criativo, que implica a necessidade de eliminação da preocupação com o futuro, a proeminência do momento presente, e a abertura do corpo à estimulação externa e às reservas internas de estímulos, para que tal combinação sirva como estopim para o ato criador.

A ideia de um corpo sem órgãos talvez seja mais acessível à elucubração teórica do que à operacionalização na prática artística. Em verdade, Deleuze e Guattari (1987) ensinam que o corpo sem órgãos não é um conceito, mas um conjunto de práticas que levam um corpo a ser povoado somente por intensidades, ainda que tais processos jamais venham a ser bem-sucedidos, pois o corpo sem órgãos nunca será de fato atingido, apresentando-se antes como um limite a ser alcançado. Por essa mesma razão, provavelmente a noção de corpo sem órgãos – *vis-à-vis* a premência de se criar um corpo cênico ou performativo – deva se fazer acompanhar de conceitos mais robustos como o corpo extra-cotidiano, a intensificação do corpo e, finalmente, o corpo paradoxal. Schöpke (2017) adita que o corpo sem órgãos se apresenta mais como experiência do que como abstração, configurando-se como uma maneira de ser, um modo de produzir a existência por meio da construção de um corpo mais intenso, um corpo de tenacidade e pertinácia para a vida.

De forma simplificada, Tavares (2017) menciona que o fato de um corpo humano ser composto por matéria, tal como carne e ossos, faz com que ele tenda a ser caracterizado como sólido; no entanto, ainda que o corpo, de fato, seja matéria sólida, ele não é tão sólido quanto parece ser. Gil (2004) ressalta o fato de que, em um corpo sem órgãos, tudo é questão de matéria. Para o filósofo português, produzir um corpo sem órgãos “consiste em determinar a matéria, a que convém ao corpo que se quer edificar: um corpo de sensações picturais, um corpo de dor no masoquista, um corpo de afetos (...), um corpo de movimento no bailarino”, pois, para cada um dos casos, “o desejo escolhe a matéria adequada” (GIL, *op. cit.*, p. 61-62). Tavares (2017) sugere, então, que os processos criativos nas artes performáticas exerçam uma interferência nessa materialidade, permitindo que seja desarranjada a tendência do corpo em apresentar-se como uma escultura, que seja desestabilizada a imobilidade que cristaliza o potencial performativo e expressivo do corpo.

Paralelamente à ideia de perturbação ou entremetimento na materialidade corpórea, Barros (2017) acrescenta que é na experiência subjetiva do abandono, quando a solidez identitária é deixada para trás, quando operam processos de desestabilização e as referências são perdidas, que o corpo performático tem a oportunidade de se reinventar e de se metamorfosear, tornando-se homem ou animal, mulher ou inseto, como resultado de uma recomposição em camadas da subjetividade. Em impro, tal qualidade pode ser relacionada, naturalmente, à necessidade que o ator apresenta de se transformar constantemente no jogo improvisado, de modo a atender pontamente aos rumos da cena.

O corpo sem órgãos associa-se, por instância, à concepção de Tavares (2017) acerca de um corpo que esquece de si mesmo porque esqueceu de seu interior, de seus músculos, de sua ossatura, de suas juntas, resultando na performance de um corpo sem ossos em um universo sem regras, um mundo no qual as circunstâncias se desvanecem, um domínio

amolgado, um ente que apenas recebe, em que são suprimidas as causalidades, em que não existe fricção entre corpo e universo, entre o corpo e aquilo que acontece no mundo, entre a corporalidade e o desconhecido. Para o autor, atingir tal estado é condição para que gestos imprevisíveis e movimentos espontâneos possam ser preparados no corpo, para então aflorar de maneira surpreendente durante a criação artística. Resumidamente, em consonância com Barros (2017), o corpo performativo é inorgânico por excelência, operando como uma máquina otimizada de aniquilação de identidades, de desconstrução e de multiplicação de novos processos de significação.

Voltando à formulação de Deleuze e Guattari, Ramacciotti (2012) clarifica que o processo de criação de um corpo sem órgãos pressupõe uma experimentação do corpo não como matéria física estratificada e regida pelas ditas leis da evolução natural, mas antes como organismo trespassado e ocupado por intensidades, preenchido pela energia cinética de movimentos e afetos, em que a circulação de intensidades representa uma concepção afirmativa do devir como variação de potências. Damasceno (2017) sugere que a tarefa do artista, nesse contexto, consiste em libertar forças, vibrações, multiplicidades, densidades, intensidades. Conforme leciona Silva (2017), o primeiro passo para se alcançar o ideal artístico do corpo sem órgãos é permitir a produção e a emergência de um corpo extra-cotidiano, a ser desenvolvido por intermédio da prática de técnicas corporais obrigatoriamente traqueadas fora de cena, à guisa de processo criador atoral, em comunhão com a ideia da pré-expressividade, a qual pressupõe que a expressão que poreja na cena foi previamente gestada.

Sob essa ótica, Barros (2017) presume que o corpo performativo pode tornar-se um complexo no qual os múltiplos planos de significados coexistem, interagem ou colapsam, habilitando-se a prover um fundeadoiro de intensidades para o corpo errático do sujeito criador. Yonezawa (2013) apensa que um corpo sem órgãos existe em intensidade, constituindo-se substancialmente como variação e diferença. Neste sentido, um corpo intensivo é aquele dotado de tensão intrínseca, que tende a avançar, a transmitir força, a mover-se de modo expansivo, a disseminar. Em tal contexto, sublinha a autora, disseminação designa uma atividade potencialmente criativa, germinal, capaz de produzir vidas novas, que agem e crescem espontaneamente. Ora, criar novas vidas de modo espontâneo parece ser exatamente o objetivo último do ator dedicado à improvisação como espetáculo.

Retomando o trabalho de Deleuze e Guattari, Gil (2004, p. 56) avulta que, para que se possa conceber um corpo sem órgãos é preciso fazer vigorar, por meio da arte, a lógica de um corpo paradoxal, definido como aquele “que se abre e que se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”. O processo de abertura de que trata o autor envolve tornar hipersensível o corpo, nele aguçando uma hiperpercepção, e dissipando os efeitos que os regimes de poder injungem a esse corpo. Para que o paradoxo possa irromper, deve-se primeiramente atingir um vazio interior, através do qual os primeiros movimentos paradoxais possam emergir, para além dos padrões sensórios e motores que aprisionam o corpo, que então pode se libertar das representações sociais e das práticas que o limitam e constroem. O corpo humano pode, assim, “devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento” (GIL, *op. cit.*, p. 56).

Corpos sem órgãos, intensivos, paradoxais. Corpos extra-cotidianos e performativos, a serem produzidos e reinventados antes da cena, em cena, e para a cena. Um processo criativo regular, metódico e consistente de intensificação corporal que talvez possa ser enaltecido como disciplina permanente por atores devotados à excelência no Sistema Impro. Tal temática será discutida na próxima subseção da presente pesquisa. Por exemplo, para alicerçar o trabalho criador eventualmente capaz de desconstruir mecanismos orgânicos que impedem o desenvolvimento e a prosperidade do corpo sem órgãos na elaboração artística, Silva (2017) menciona alguns conjuntos de técnicas que podem ser utilizadas como linguagem estética

e/ou como ferramentas de potencialização corporal, tais como as ações psicofísicas do diretor polonês Jerzy Grotowski e a biomecânica do encenador russo Vsévolod Meyerhold, ambas retomadas mais adiante, neste relatório de investigação.

Em tempo, conforme esgravata Flores (2013), o corpo sem órgãos foi idealizado por Deleuze e Guattari como um corpo insubordinado, capaz de enfrentar a subjetividade hegemônica, em luta contra a permanência das identidades⁵³, em oposição à lógica binária vinculada ao pensamento vertical. Trata-se, sobretudo, de um corpo inorgânico, um corpo-devir através do qual somente intensidades passam e circulam. Quando tal corpo se encontra no palco, argumenta a autora, os devires germinam nas repentinas transformações das atitudes corporais e esfervilham nas falas dos personagens, a exemplo das encenações da coreógrafa, pedagoga e diretora alemã Pina Bausch, cujas propostas também são reaquistadas à frente.

Silva (2017) elucida que um corpo sem órgãos pode ser atingido por intermédio da experimentação de um processo de criação calcado em novas distribuições de singularidades – tarefa que pode ser realizada de modo mais efetivo quando ocorre o encontro entre corpos do que quando práticas corporais solitárias são encampadas. Barros (2017) também sublinha o trabalho coletivo para o investimento na intensificação corporal – recomendação particularmente relevante para processos criativos em impro – ao defender que o corpo performático tem mais chances de ativação em conjunção com outros, nunca em isolamento.

A dinâmica de intensificação corporal potencializada pelo trabalho grupal em impro pode ser ilustrada por meio do trabalho do Coletivo Improvisadores Anônimos, do Rio de Janeiro, dirigido por José Guilherme Vasconcelos, que foi aluno direto de Keith Johnstone no Canadá. Durante o processo de criação do espetáculo “O Monstro” – cuja estreia ocorreu no dia 7 de novembro de 2017, no Festival Universitário de Teatro de Improviso –, o diretor costumava propor que os atores elaborassem construções grupais com base nos sete pecados capitais, buscando amalgamar seus corpos para formar uma unidade ritualística ou mítica, como “o deus da gula”, “o deus da vaidade”, “o deus da luxúria”, e assim por diante. Em um dos ensaios do grupo, ocorrido na sede da Companhia de Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro, filmado e fotografado no dia 1º de julho de 2017 pelo autor desta pesquisa, conforme as imagens mostradas na Sequência 1, a proposta demandada aos atores era trabalhar a partir das sensações de fome e ira, buscando vínculos com a temática dos pecados capitais.

Sequência 1 – Intensificação corporal no processo de criação do espetáculo “O Monstro”, pelo Coletivo Improvisadores Anônimos

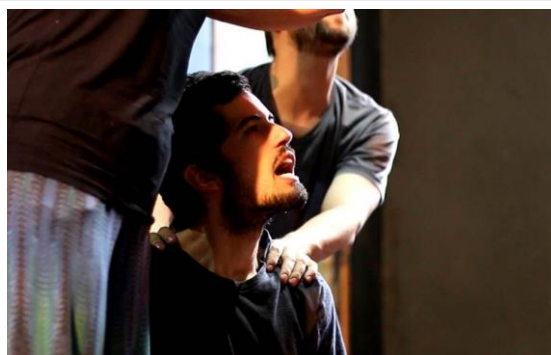


Imagem 1.1



Imagem 1.2

⁵³ Como observou o Prof. Dr. Gustavo Vicente, orientador da presente pesquisa, em uma conversa com o autor, aportar a temática da identidade para uma investigação focada no contexto dos processos criativos associados ao teatro de improviso suscita inúmeros problemas, dentre os quais a constatação de que o corpo assujeitado a uma identidade é um corpo conformado, que já não se encontra disponível para a catástrofe.



Imagem 1.3



Imagem 1.4



Imagem 1.5



Imagem 1.6



Imagem 1.7



Imagem 1.8

Crédito das imagens: Zeca Carvalho

A improvisação principia de uma maneira controlada, a partir de uma narrativa não verbal expressa por uma movimentação corporal não uniforme, com os atores ocupando diferentes planos no espaço cênico. As atenções dos improvisadores estão voltadas para a direita média do palco, em que Pedro Costa (fora da imagem) ganha a cena como “deus da gula”, enquanto Tomaz Pereira (ajoelhado) começa a vivenciar sua fome, ladeado por seus companheiros (Imagem 1.1). Tomaz rompe o silêncio da narrativa para balbuciar a palavra “comida!”, primeiro dos únicos dois vocábulos inteligíveis que serão proferidos ao longo de toda a improvisação (Imagem 1.2). A palavra “mais!” será repetida algumas vezes, além de lamentos, grunhidos e outras vocalizações incompreensíveis, que serão produzidos ao longo dos cerca de dois minutos da cena. Tomaz obtém a atenção e o toque de Davi Salazar, que permanecerá conectado a ele desse ponto até o fechamento da dinâmica, por vezes reforçando sua partitura corporal, por outras moderando sua gestualidade (Imagens 1.3 e 1.4). Em

seguida, Tomaz recebe o amparo de Vera Pais (esquerda da Imagem 1.4), que se conecta aos dois primeiros improvisadores (Imagem 1.5). Movimentando-se como um organismo único, com Tomaz ao centro, o trio merece agora a aproximação do “deus da gula” Pedro Costa, cujas mãos aparecem à direita da Imagem 1.5. Os famintos ganham o reforço de Isabelle Gurgel (atrás e à esquerda) e, a partir de então, a dinâmica passa por uma reviravolta, e o conjunto começa a metamorfosear seu fluxo de ação (Imagens 1.6 e 1.7): aos poucos, todos, mesmo o “deus da gula”, se desinteressam pela ideia de uma divindade capaz de tornar infinita a fome dos homens, e concentram suas energias no agora incomensurável apetite de Tomaz, reforçando sua angústia e levando ao limite sua transformação corporal. Por fim, Tomaz Pereira abre suas comportas para a raiva que o grupo ajudou a potencializar, tornando-se ira (Imagem 1.8) e irrompendo para a esquerda baixa da cena. Como “deus da ira”, Tomaz reorientará a improvisação para outras possibilidades vivenciais⁵⁴.

A Sequência 1 apresenta, pois, uma sistemática recorrente e obrigatória no teatro performático, conforme Féral (2008, p. 209): “o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’ (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo”, e esse encadeamento permite que a atenção da audiência se coloque “na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met en place*)”. Sob essa perspectiva, toda a Sequência 1 poderia ser recontada por uma transcrição integral da definição de Féral (2002, p. 100-101) para o corpo do ator no teatro performático:

O corpo do ator é o lócus privilegiado para a confrontação do *self* com a alteridade. É um corpo em movimento no palco, um corpo impulsivo e simbólico, que por vezes se rende à histeria, e por outras consegue se controlar através de um ato intencional, por meio do qual ele se torna o lócus do conhecimento e do domínio pessoal. Além disso, é um lócus continuamente ameaçado por uma certa inadequação, pela culpa, pela ausência. Por definição, é imperfeito; por regra, é vulnerável. Embora conheça seus limites, assombra-se quando ele os ultrapassa. Contudo, esse corpo é mais do que apenas performance. Transformado em um sistema semiótico, ele significa tudo a seu redor: espaço, tempo, história, diálogo, cenário, música, luz e figurino. Ele chama para o palco a teatralidade. Mais do que um mero portador de informação e conhecimento, mais do que um veículo de representação e mimese, ele manifesta a presença do ator, o imediatismo do evento, e a natureza material da corporeidade.

Féral (2002) enaltece o corpo do ator como lócus do encontro com a alteridade, uma peculiaridade que permeia igualmente toda a Sequência 1, como se viu. No âmbito dos encontros, complementa Yonezawa (2013, p. 125), o corpo intensivo “se apresenta como potência de afetar” e de coexistir com outras potências, “sem que haja divisão entre a potência que ele é e a outra que ele se torna”. Nesse contexto, o material intensivo que transpassa e ativa o corpo pode modular sua potência de afetar e de ser afetado, o que se mostra especialmente interessante para o corpo do improvisador.

O ator Tomaz Pereira reencontraria sua famélica criatura cerca de meio ano depois do ensaio que gerou a Sequência 1, durante a apresentação do espetáculo “O Monstro” pelo Coletivo Improvisadores Anônimos na Sala Vera Janacopulos, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Como demonstra a Sequência 2, a partir de uma sugestão da audiência, Tomaz restaurou no espetáculo improvisado fragmentos da partitura

⁵⁴ Embora tenha registrado seu interesse pela perspectiva aqui registrada, em uma reunião de aconselhamento, o orientador do presente trabalho afirmou que a narrativa acerca do processo criativo vivenciado por Tomaz Pereira e seus companheiros do Coletivo Improvisadores Anônimos não pode ser tomada como descrição fidedigna de uma dinâmica de intensificação corporal. Para o Prof. Dr. Gustavo Vicente, faltam evidências para que se possa afirmar categoricamente que o filme e as fotografias constituam-se como documento comprobatório de uma inequívoca intensificação corporal. O autor da pesquisa concorda com seu orientador, ainda que tenha participado do processo como espectador privilegiado.

corporal que havia experimentado no processo de ensaios, vivendo no palco um mendigo que efetuará uma trajetória da fome (Imagem 2.1) à ira (Imagem 2.2).

Sequência 2 – Tomaz Pereira no espetáculo “O Monstro”, apresentado pelo Coletivo Improvisadores Anônimos no Festival Universitário de Teatro de Improviso, no dia 7 de novembro de 2017



Imagem 2.1



Imagem 2.2

Crédito das imagens: Isadora Lima

Com respeito à corporeidade, evidenciam-se assim a simetria, a coesão e a conformidade do teatro de improviso, no âmbito específico, em relação à arte performativa, no plano abrangente. Instituem-se duas cartografias artísticas – uma geral e a outra particular – em que o ator pode encontrar terreno fértil e liberdade de criação para “explorar seu corpo, manipulá-lo, pintá-lo, escondê-lo, exibi-lo, congelá-lo, movê-lo, cortá-lo, isolá-lo e conversar com ele como se fosse um objeto estranho. É um corpo camaleônico, um corpo estrangeiro onde emergem os desejos e as repressões do sujeito” (FÉRAL, 1982, p. 171). O corpo performático do improvisador conterá então a estranheza e a bizarria que residem nele e em todas as outras criaturas – pois pertencerá a todos os entes reais ou imaginários que a cena demandar – mas, ao mesmo tempo, deverá apresentar, para o ator, a familiaridade e a intimidade necessárias para propiciar sua ativação imediata, ao sabor da ação, e para sua intensificação, como se debate na próxima subseção.

2.2.4 O corpo improvisado

No entendimento de Hércules (2011), para um improvisador, seu corpo constitui o instrumento expressivo mais precioso, cuja competência determinante talvez seja a versatilidade na fisicalização: a depender da concepção do espetáculo e das demandas de co-criação com a audiência, o corpo do improvisador precisa ser aquele da criança, do velho desiludido, de um abajur, de um cacto, de uma porta, pode significar a materialização de um sentimento, a encarnação de um arquétipo, pode desdobrar-se em muitos na mesma cena, pode diminuir seu volume ou aumentar de tamanho, pode retroceder ao passado ou saltar muitas décadas no futuro da vida de um personagem, pode se transformar a cada dez ou vinte segundos, pode requerer a adaptação a estilos tão diversos quanto a comédia de costumes, o musical da Broadway, o suspense *noir* ou o drama elisabetano, valorizando a verdade cênica adequada a cada uma das propostas apresentadas ao público.

Scott (2014) define a ação de improvisar em artes vivas como a atividade de expressar e dar forma, espontaneamente, a impulsos internos ou sensações rememoradas com ênfase no

corpo como meio performativo. Nesse contexto, Luyet (2013) conceitua a fiscalização como a competência de ser corporalmente verdadeiro, dotando a cena de espaço, textura, profundidade e substância. Os desafios impostos à corporalidade de um improvisador são, assim, tão ricos e excitantes quanto permite a inventividade artística.

Tomando por parâmetro tais idiossincrasias, e adotando por alicerce as perspectivas teóricas do corpo sem órgãos e do corpo intensivo propostas por Deleuze e Guattari (1987; 2010), bem como a concepção do corpo paradoxal explorada por Gil (2004), Gouvêa (2012, p. 82), caracteriza o corpo do improvisador como

um corpo mutante, que continuamente devém outro, assumindo provisoriamente novas formas em corporeidades diversas. Um tal corpo em estado de criação contínua abre-se às conexões virtuais imponderáveis e imprevisíveis que habitam o invisível, o plano microscópico da experiência, e é por elas afetado e modificado de forma não consciente – o que não exclui a possibilidade de este processo tornar-se consciente. Este corpo surge no momento em que o improvisador ultrapassa o vivido encarnado e os rastros de seus condicionamentos até tornar-se permeável ao não-vivido virtual que, envolvendo o primeiro, lança-o para além de seus limites.

Ainda que o escopo da análise realizada por Gouvêa (2012) abarque a improvisação na dança, não no teatro de improviso, a autora defende a ideia de que os atores, assim como os dançarinos, dediquem-se a trabalhar o corpo físico, com o objetivo de nele avivar a potência de um corpo intensificado, aberto às energias afetivas que se propagam no plano de composição da improvisação. Como se examinou previamente, em impro, as palavras, imagens ou sensações propostas pelo público ou por outros atores devem reboar no corpo do improvisador, o qual, para trabalhar com estimulações que podem ser sutis ou subjetivas, necessita partir de seu universo pessoal para performar com sua corporalidade. Por conseguinte, a prática da improvisação demanda que sejam arquitetadas estratégias para liberar o corpo dos limites de seus vocabulários coreográficos particulares, para permitir o empoderamento das respostas do artista às necessidades do momento (REID, 2016).

A ideia de momento é particularmente importante para os processos criativos que se desenrolam durante a construção de dramaturgia espontânea. Um ator que se deixa levar de um momento a outro está constantemente fazendo descobertas, o que constitui um estado criador ideal para um improvisador (HALPERN, CLOSE & JOHNSON, 2001). Por outro lado, se um ator procura antecipar-se aos acontecimentos vindouros, ou então se põe recorrentemente a pensar na direção que ele deseja para a cena, ele não será hábil para dirigir sua atenção para o que está acontecendo no momento, e aquilo que acontece no momento é exatamente a cena. Muniz (2015) acrescenta que o teatro de improviso é a arte do instante por excelência, sendo capaz de refletir a realidade comum a atores e público no momento mesmo em que ambos se encontram em uma experiência compartilhada. Na efemeridade do instante, portanto, o corpo do improvisador deve se transformar diante do público, em aceitação às propostas que lhe são dirigidas, de preferência, com o acabamento técnico capaz de imprimir ao gesto e ao movimento, por exemplo, a qualidade capaz de potenciar a dramaturgia espontaneamente concebida, como demonstra a Foto 14.

Partindo da premissa de que o tempo de toda a experiência individual é o instante – tido como unidade temporal de descoberta e criação, de preparação e produção a partir de micro e macro percepções –, Silva (2017) pondera que a experiência não deve ser vista apenas como aquilo que está acontecendo em um evento específico, mas também como tudo que já ocorreu e o que ainda está para ocorrer. A experiência corporal acontece, pois, a cada instante, e nos afeta imediatamente. Nesse contexto, se algo pode ser tomado como um aspecto personalizado dessa experiência, é aquilo que emerge da atenção dirigida ao evento por cada indivíduo. Em conformidade com os preceitos de Deleuze e Guattari, o autor conclui que a competência de personalizar a vida a partir da experiência requer a anulação da imagem formal do indivíduo, pressupondo-se que a dissolução desse ser pode conduzir ao alcance

daquilo que o corpo pode realizar, quando a matéria do corpo assume uma dimensão tal que a percepção da realidade é peremptoriamente composta por micro percepções. Assim, o corpo pode tornar-se um fluxo, uma vida, e tal processo caracteriza a improvisação da corporeidade.

Foto 14 – Inspirados pelo teatro elisabetano, os Instantâneos improvisam uma história insuflada pela herança dramatúrgica legada pelo Bardo de Stratford-upon-Avon, em apresentação do espetáculo “Ser ou Não Ser Shakespeare”, no Centro Cultural Olga Cadaval, em setembro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Marco Martin, Marco Graça, Nuno Fradique e Ricardo Soares]

Retornando à defluxão de instantes anteriormente analisada, durante o processo de criação de uma cena diante do público, o improvisador deverá encontrar, momento a momento, “uma série de características emocionais e psicológicas a partir da investigação de seu próprio corpo” e, por conseguinte, um dos objetivos mais cruciais para o treinamento do ator-improvisador deve ser transpassar as barreiras corporais no momento de expressar a subjetividade (MUNIZ, 2015, p. 184). Assim, a preeminência da corporalidade na improvisação fatalmente revela a subjetividade do artista, haja vista que seus sonhos, desejos, convicções políticas e impressões socioculturais movimentam-se através de seu corpo quando o momento evoca a espontaneidade (REID, 2016).

Sob tais circunstâncias, em alinhamento à perspectiva do corpo paradoxal de José Gil (2004), Gouvêa (2012, p. 88) idealiza um corpo em que a consciência do improvisador “se deixa impregnar de corpo e o pensamento se mistura e se ajusta perfeitamente aos movimentos, facilitando a osmose com os outros corpos e matérias de expressão”. Nesse corpo, os múltiplos corpos potenciais de um improvisador se mesclam, se fendem, se consubstanciam e se avultam, excitados pela atmosfera de criação, sendo remodelados pela performatividade dos improvisadores. De tal modo, o artista improvisador consegue habitar o

entrelugar, o intervalo, mantendo-se “conectado às pequenas-percepções que pulsam entre o que está dado e o vir a ser, entre o determinado e o indeterminado, entre o caos e a forma” (GOUVÊA, *id.*). A dimensão do “entre”, minucia a autora, ressalta o movimento na arte performática, assim como a velocidade e a mobilidade, permitindo que a imanência pulse, e que a improvisação simplesmente flua, ao sabor do momento.

Cabe notar que, em impro, o que torna interessante qualquer estímulo advindo do público ou do palco é a competência do ator para escutar, decidir e criar a partir desse estímulo. Nesse contexto, explica Muniz (2015), um improvisador não deve ser capaz de escutar somente com seus ouvidos, mas antes com seus cinco sentidos. A escuta se desdobra assim como um processo ativo, dirigido e condensado no corpo do ator, a partir do qual é possível transformar a ação ou a situação. Correspondentemente, Ess (2016) concebe o ator espontâneo como senhor da ação dramática: ele se atira no processo criativo tendo por referência exclusiva sua própria corporalidade, definindo cada momento cênico a partir da dramaturgia particular de seu corpo, signo maior de sua performatividade. Sob essa ótica, Goldie (2015) recomenda que, no Sistema Impro, o ator deve compreender seu corpo como uma entidade sensorial e holística, como um enorme instrumento performativo que precisa ser tratado como uma máquina criativa, como o melhor amigo e colaborador do improvisador.

Koudela (2004) complementa que, por meio da prática da improvisação teatral, deseja-se descobrir as possibilidades de performatividade e expressão criativa possibilitadas pelo gesto espontâneo, pela ação espontânea – que não pode ser confundida com inventividade, nem com ação livre, ainda que a espontaneidade leve à liberdade de ação. A autora emenda que, ao recorrer às associações de ideias, o jogo da improvisação permanece no plano cerebral, conquanto a ação espontânea exija uma integração entre os planos emocional, físico e mental. Nesse âmbito, o gesto espontâneo no trabalho atoral surge a partir da “corporificação” (KOUDELA, *op. cit.* p. 51), ou seja, da disponibilização do corpo do ator para instantaneamente se transformar.

Nos termos de Ess (2016), o ator espontâneo encontra-se em transformação permanente, e deve dominar a habilidade de representar, com seu corpo, suas vivências e experiências, convertendo-se num instrumento de relação e comunicação com a sociedade, por meio da audiência para a qual se apresenta. Assim, tal corpo precisa traduzir a realidade da cena e, em simultâneo, potencializar sua performatividade e sua expressividade para o contexto social e político ao qual se direciona a encenação, como é próprio da arte performativa. O corpo constitui o local no qual se inscreve a experiência social, ressalta Erickson (1990), mas também é a materialização do desejo individual de resistência a tais forças, de onde o autor conclui que, para alterar a relação com seu corpo, de modo a propiciar a criação de um novo corpo ajustado a um dado personagem, o ator deve alterar sua relação consigo mesmo. Se a experiência está inscrita no corpo de cada indivíduo, em acordo com a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty, cabe ao ator “compreender e dominar esse processo, para então interpretar as experiências relevantes de indivíduos ficcionais”⁵⁵, de modo

⁵⁵ Muito embora o referido trecho envolva uma citação literal, entende-se que os estudos da performance concebem a arte do *performer* não apenas como a representação de um personagem ficcional, mas principalmente como a co-criação, juntamente com o público, de uma experiência artística que envolve indivíduos reais. Nesse contexto, a relação entre ator e personagem é permeada pela ambiguidade. Schechner (2013a, p. 72) pondera que “enquanto performam, os atores não são eles próprios, mas também não são os personagens”, acrescentando que “os espectadores não olham para um personagem, mas para uma pessoa real” (*id.*, p. 158), embora admita que, quando alguém desempenha uma performance artística, “suas ações podem ser compreendidas pelos espectadores como ‘pertencentes’ a um personagem, mesmo que o *performer* sempre se comporte ‘como ele mesmo’” (*ibid.*, p. 174). Tal discussão ganha contornos singulares no âmbito do teatro de improviso, os quais ensejam questionamentos que os próprios praticantes se colocam. É possível construir personagens em impro? Caso não seja possível, que criaturas são aquelas que surgem em palco durante as improvisações? Caso a viabilidade dos personagens eventualmente se verifique, ela vale somente para o *long form* ou é extensível para os formatos curtos? Os personagens também podem aparecer no *short form* de curtíssima duração, tais como os jogos realizados em um minuto ou trinta segundos, tão comuns em competições de improvisação?

a inscrevê-las em seu próprio corpo” (EVANS, 2008, p. 14). A natureza geral do treinamento corporal para o trabalho atoral envolve, então, uma trajetória da técnica para a performance.

Referindo-se aos processos criativos atoriais para a contemporaneidade, Jamin (1997, p. 98) assevera que “a essência do novo processo de interpretação, ferramenta básica para a performance, principal e mais profundo segredo da arte de representação do novo ator” é a intensidade, vista pelo autor como a única “força que consegue aprisioná-lo, encerrá-lo no mundo vivenciado de suas criações, a massa capaz de arrebatá-lo profundamente nos conflitos de sua alma, que faz cair cada disfarce impregnando o êxtase de sua atividade criadora” (*id.*, p. 100). Ostrower (2009) junta que os processos criativos constituem experiências existenciais, e que a criatividade se elabora na capacidade de transformar os dados do mundo interno e externo, encaminhando-os para um sentido mais completo. Tal transformação envolve experimentar, agir, fazer, lidar com a materialidade e modificá-la. No caso do trabalho atoral, naturalmente, essa transformação se processa no corpo do artista, “fronteira do seu processo criativo” e “elemento maior da sua expressão” (ESS, 2016, p. 95).

Se a essência da competência atoral em impro pode ser tomada como decursiva da intensificação corporal, é natural que se almeje trilhar um caminho seguro para propiciar o desenvolvimento de uma corporeidade capaz de excelir também em termos de performatividade e expressividade. Sem embargo, Muniz (2015, p. 114) profere que não existe um treinamento específico para otimizar a improvisação corporal, mas um processo integral e contínuo de potencialização da performatividade e de liberação da expressividade do corpo do improvisador, por meio do qual se viabiliza uma “ruptura com a racionalidade e a expressividade cotidiana, ampliando a possibilidade de criação do ator”. A promessa da autora é que, quanto mais avançado for o domínio corporal de um improvisador, mais fecundas, opulentas e venturosas serão as histórias que ele poderá fazer despontar em cena. Na próxima subseção da presente pesquisa, sugere-se que a empreitada de ativar e potencializar a corporalidade para a excelência nos processos criativos em impro pode demandar que se persiga uma jornada a ser trilhada por múltiplas romagens.

2.2.5 Intensificação do corpo para a criação atoral em impro

Para Falkembach (2005), a intensificação corporal fornece a medida da verdade na representação atoral. A autora acrescenta que, quando o tempo presente prepondera na atuação, a performatividade naquele momento se torna excitante, e então importa apenas o aqui e agora, conferindo ao corpo uma intensidade de movimento. A intensificação decorre, portanto, do comprometimento e do envolvimento energético do artista com a ação, como consequência de uma acentuada concentração do ator nas variadas relações que sobrechegam durante a ação dramática. Ferracini (2013) divisa o corpo como um processo, que somente se potencializa e chega à intensificação por intermédio das relações com os outros. Rabelo (2014, p. 28), a seu turno, concebe o “corpo-em-arte (...) como um corpo fronteira, um corpo ‘entre’, processual, coletivo, imanente, corpo performático multi-relacional”.

Na improvisação como espetáculo, em que todos os elementos da dramaturgia e da encenação emergem instantaneamente – os personagens, suas falas, os cenários, os objetos de cena etc. – a intensificação do corpo pode adquirir uma importância cabal, pois a verdade cênica precisa aflorar mesmo a partir de um palco nu, desprovido de recursos de cenografia, cenotécnica, música ou iluminação, e sem o suporte da indumentária. Como se debateu previamente, ao ator resta basicamente ancorar sua criação na corporalidade, da qual a intensificação talvez seja uma qualidade determinante para que o espectador legitime sua coparticipação na história que ali ganha vida espontaneamente.

Assim, em termos de corporalidade, a meta dos processos criativos no Sistema Impro talvez não seja encontrar imediatamente um corpo para cada personagem criado no calor do momento, trabalhando pela gradual revelação de sua intensidade, mas antes prover condições

para que o improvisador permanentemente disponha de um corpo intensificado, que abruptamente irá assomar diante da audiência a cada espetáculo, a cada história, a cada cena, a cada movimento, a cada gesto, a cada instante. O improvisador precisa, basicamente, resolver o problema de desconstruir seu corpo cotidiano e libertar a vida de um ou muitos personagens – que ele ainda não conhece – a cada instante⁵⁶. Trata-se, portanto, de uma condição criadora ininterrupta, que precisa ser desenvolvida e acalentada continuamente. Ora, segundo Silva (2017), por meio da experimentação e da prática de técnicas corporais performativas – tais como a dança e as artes marciais⁵⁷ – talvez seja possível trabalhar sistematicamente pela catástrofe do corpo normativo, do corpo formatado, capaz de aprisionar a vida, para que o indivíduo transfigure seu modo de existência e se transforme para a criação artística. Diversas dentre essas possibilidades estão adequadamente documentadas na literatura do campo das artes cênicas.

Aos atores que se dedicam à espontaneidade criativa em cena, Ess (2016) estatui o desenvolvimento de um corpo capaz de construir uma obra aberta para o processo coletivo de criação, por meio da supressão dos clichês, das interpretações grandiloquentes e dos personagens fechados, através do questionamento que provoca sensações e modificações corporais, por intermédio da valorização de um pensamento inquieto e polêmico, que aduza de forma orgânica ao movimento físico. Um dos caminhos indicados pelo autor para a obtenção de tais resultados é o exercício sistemático da mímica corporal dramática concebida pelo ator e mímico francês Étienne Decroux, discípulo de Jacques Copeau.

Mascarenhas (2008) reporta que o grande mérito de Decroux foi retirar da rua a pantomima para conferir-lhe um tratamento dramático, suprimindo sua natureza aprioristicamente cômica, dirigindo a mímica para a investigação da essência humana, para a reapresentação performativa de conteúdos complexos, para a evidenciação dos conflitos que nascem dos embates interiores, expressos corporalmente por meio da exposição do mundo invisível, do mundo imaterial, dos sonhos e dos pensamentos de um homem em luta. Duenha (2014), por sua vez, percebe no trabalho de Decroux uma natural propensão ao fomento dos efeitos de presença.

Visando ampliar o repertório corporal performativo do ator espontâneo, Chemers e Versényi (2014) recomendam que, à prática da mímica corporal dramática de Decroux deva ser acrescentado o exercício de artes marciais, de modo a amplificar o efeito das técnicas legadas pelo mímico francês, imbuindo as ações corporais de significados extraordinários, capazes de recondicionar a percepção da realidade e dinamizar o processo criativo.

Trilhando uma vertente semelhante com respeito à performatividade do corpo, Batista (2009) e Vianna (2011) sugerem que, como procedimentos capazes de aprimorar a preparação corporal dos atores e potencializar seus processos criativos, a eles sejam ofertadas artes marciais orientais – respectivamente o *Aikido* japonês e o *Tai Chi* chinês – como treinamentos sistêmicos para propiciar a intensificação corporal, visando o desenvolvimento de um corpo sem órgãos orientado para a cena. Santos (2018) sugere a possibilidade de utilização do *Aikido* e do *Tai Chi* para sustentar a preparação corporal no trabalho criativo envolvendo a

⁵⁶ Como se discutiui previamente, no teatro de improviso, o desmoronamento constante da corporalidade talvez se configure como uma meta impossível para o ator, diante da necessidade de se contar com uma desconstrução imediatamente seguida por uma reconstrução. Antes de dispensar essa hipótese, contudo, o autor da presente investigação acredita que se deva pesquisar exaustiva e sistematicamente tal possibilidade.

⁵⁷ Admite-se que a perspectiva da obtenção de uma catástrofe corporal, para se atingir a ideia de um corpo sem órgãos, encontra-se mais frequentemente relacionada à dança do que às artes marciais, as quais são mais comumente associadas à disciplina do corpo e ao condicionamento físico. Ainda assim, devido à recorrência de práticas tais como a Capoeira, o *Tai Chi* e o *Kalaripayattu* na literatura acadêmica acerca dos conceitos aqui explorados, como se mostra nas próximas páginas, optou-se por incluir na presente discussão algumas considerações sobre artes marciais. Além de complementarem o debate teórico sobre o trabalho corporal do improvisador, as artes marciais se revelaram especialmente importantes na parte empírica da presente pesquisa, para a análise da corporalidade nos processos criativos experimentados por improvisadores do Rio de Janeiro, sobretudo para a caracterização de aspectos referentes à performatividade e à comunicabilidade dos atores.

improvisação. Supletivamente, os movimentos do *Tai Chi* são citados por Haughey (2013) como eficazes para promover suporte a atores engajados em processos de improvisação que requeiram elevada laboração corporal, enquanto Cohen (2009) pormenoriza, em seu trabalho, como o exercício prolongado e regular da posição *kibadachi* no *Karate* japonês pode auxiliar na construção de um corpo sem órgãos.

Para Barba e Savarese (2006), um dos maiores benefícios proporcionados pelo estudo regular de artes marciais é aprender a se fazer presente no momento exato da ação, acrescentando que essa qualidade de presença é fundamental para atores que devem recriar, todas as noites, a qualidade de energia que os aviva diante dos olhos da plateia.

Por sua ênfase no jogo e na relação, por conta de seus movimentos ritmados e dançados, em razão de seus aspectos ritualísticos, e em função de sua essência espontânea baseada nas soluções improvisadas, a Capoeira talvez seja uma das melhores alternativas para a intensificação corporal orientada para o Sistema Impro. Mundialmente reconhecida como arte marcial originária do Brasil, a Capoeira, de fato uma manifestação cultural afro-brasileira, é tida por Pereira (2016b) como uma quase-dança e quase-luta, em que a improvisação constitui um princípio básico para a performance artística e para a efetividade do desempenho aguerrido do capoeirista. Para a autora, a improvisação no jogo da Capoeira se apresenta como componente dinamizador da criatividade, do movimento e da gestualidade, elementos fundamentais para a arte e para a luta.

Assegurando que “a experiência de praticar (...) a atividade capoeirista contribui para a alteração do estado de corpo”, Silva (2012, p. 25) vale-se do termo “corpo de Capoeira” para referir-se a um processo de intensificação corporal construído com base em exercícios, comportamentos e técnicas que pressupõem a indissociabilidade entre corpo e consciência, de modo que se possa atingir um estado alterado no qual o corpo esteja receptivo, com sua energia vibrando, caracterizando um estado de prontidão psicofísica, em que vigora a expectativa de estabelecer uma conexão com os demais jogadores.

Conforme documenta a literatura, danças e lutas parecem ser trilhas interessantes a serem exploradas de modo mais detido na busca sistemática por um corpo intensificado para o trabalho atoral no Sistema Impro. Zarrilli (2009), por exemplo, recomenda que a jornada pela intensificação do corpo do ator contemple a prática vigorosa do *Kathakali* e do *Kalaripayattu*, respectivamente uma dança tradicional e uma arte marcial originárias de Kerala, no sul da Índia. Haughey (2013) também propugna que o *Kathakali* e o *Kalaripayattu* podem ser efetivos para caucionar a obtenção de um corpo intensificado, bem como para aumentar a consciência corporal, incrementar o repertório gestual e desenvolver novas possibilidades relacionais do ator com seu corpo, e com os corpos dos demais participantes. Harasymovicz (2011) alude ao *Kathakali* como um dispositivo eficiente para desbloquear o corpo e fazer fluir a criatividade do ator.

A ritualística corporal remete, naturalmente, ao aprofundamento do estudo da tradição da *Commedia dell'Arte*, a quem Arnett (2016), Muniz (2015) e Vélez (2012) atribuem ancestralidade sobre o teatro de improviso contemporâneo. Busi (2017) garante que o trabalho com as máscaras da *Commedia dell'Arte* constitui a forma mais efetiva para que um improvisador aprenda a ser autêntico no palco, desenvolva novas competências físicas e vocais, e se habilite a levar ao extremo sua corporalidade e suas interações com os demais improvisadores. Evocando a *Commedia dell'Arte* como “exemplo máximo da excelente preparação dos atores que se destinam à improvisação diante do público”, Muniz (*op. cit.*, p. 25) professa que o teatro de improviso pode extrair de suas raízes italianas “um treinamento específico que habilite o ator, trabalhando sua capacidade de reação, permitindo-lhe escutar a si mesmo, a seus companheiros e ao público”. Canar (2011), a seu turno, beneficia-se das máscaras da *Commedia dell'Arte* para sondar certos aspectos do corpo sem órgãos.

O contato intensivo com as técnicas da *Commedia dell'Arte* e de artes marciais é um requisito obrigatório para os atores instruídos na biomecânica do diretor russo Vsévolod Meyerhold (HARASYMOWICZ, 2011; PICON-VALLIN, 2008). Conforme evoca Cavaliere (1996, p. 71), a biomecânica pressupõe que os atores estudem acrobacia, dança, exercícios de rítmica, circo, e que a tais práticas se some uma atenta pesquisa das tradições e técnicas da *Commedia dell'Arte*, com vistas a construir um “jogo teatral improvisado” pelo ator, capaz de “colocar em primeiro plano a sua própria iniciativa criadora”, tendo por objetivo “transformar o corpo do ator, sua fisicalidade, em linguagem artística fundamental da arte teatral”.

Por intermédio do treinamento das ferramentas biomecânicas, assegura Murillo (2012), o ator estará munido das muitas potencialidades performativas que seu corpo puder imaginar e improvisar, retirando de seu rosto e de sua voz a responsabilidade maior pela construção da história, e devolvendo ao corpo o protagonismo nos processos criativos. Por outro lado, para Meyerhold, o engajamento físico do ator – particularmente no que tange a movimento e gestualidade – exerce um papel determinante sobre seu processo afetivo, constatação que leva o diretor à recomendação de que todo ator precisam desenvolver e apurar a consciência de seu corpo, bem como dominar seus recursos corporais para utilizar seu potencial físico como potencial criador (LANGLAIS, 2017). Assim, ao optar por incluir a biomecânica de Meyerhold em seu treinamento, um improvisador estaria apto a potencializar simultaneamente suas possibilidades expressivas e performativas.

Exercitar diligentemente a tríade composta por corpo, voz e mente constitui uma tarefa capital para que um improvisador possa compor personagens e desenvolver histórias diante do público, de acordo com Murillo (2012). O autor defende que, se o corpo e a voz do improvisador estiverem preparados, necessariamente também estará habilitada sua mente para o jogo. Para atingir tal estado de prontidão, o pedagogo, diretor e improvisador advoga o trabalho com a biomecânica de Meyerhold, evocando a lei fundamental do sistema: todo o corpo deve participar em tudo aquilo que o ator realiza. Para usar as palavras de Meyerhold (1997 *apud* FERREIRA, 2011, p. 169): “se a ponta do nariz se move, todo o corpo também se move. Todo o corpo participa do movimento do menor órgão. Deve-se, antes de tudo, encontrar a estabilidade do corpo. À menor tensão, todo o corpo reage”.

No campo das artes performativas, a improvisação a serviço da performatividade do corpo foi igualmente investigada pelo método de criação da dança-teatro, desenvolvido por Pina Bausch. Segundo Platel (2018) e Tavares (2017), por meio de improvisações estimuladas por questionamentos – em que uma pergunta conduz a uma série de movimentos, que levam a uma nova indagação, e assim por diante – Bausch arquitetou uma relação entre linguagem e movimento, linguagem e corporeidade. Segundo Gil (2004), Pina Bausch vale-se da ideia de corpo paradoxal como meio de criação de movimentos, a partir de um desdobramento de perspectivas opostas, mas convergentes para o tema comum que caracteriza a criação.

Tomando por fundamento a proposta cênica de Pina Bausch, e enunciando o axioma de que movimentos imaginativos produzem uma linguagem imaginativa, Tavares (2017) expende que uma utilização habilidosa e fértil da linguagem é capaz de gerar uma imaginação corporal efetiva e, por conseguinte, uma performance competente. Por intermédio do trabalho de Bausch, pode-se chegar a uma compreensão ampliada da corporalidade nas artes performáticas a partir de duas concepções complementares: (1) a noção de que o processo de criação artística balizado no movimento do corpo é também tentativa-e-erro, e pode aprimorar-se significativamente com a improvisação (CALDEIRA, 2009); e (2) a consciência de que o pensamento, o verbo e os músculos encontram-se amalgamados, e de que existem “músculos linguísticos”, ou seja, aqueles que “agem de acordo com a criatividade verbal dos questionamentos e das observações” do artista (TAVARES, *op. cit.*, p. 127).

Vieira (2005) sintetiza que, na obra de Pina Bausch, o corpo evidencia no palco uma das relações mais espontâneas que a condição humana é capaz de questionar: a conexão do

homem com o universo. Com Bausch, acrescenta o autor, o corpo oscila dicotomicamente entre percepção e movimento, paixão e ação, impressão e expressão. Para obter tal resultado, o método de Bausch requer que os intérpretes evoquem suas experiências pessoais para acessar lembranças que são mobilizadas a partir de palavras e gestos, que serão então fragmentadas, descontextualizadas e ressignificadas a partir de improvisações, permitindo que os sentimentos se articulem intimamente com o corpo. Por intermédio de tais expedientes, Pina Bausch foi capaz de acolher dançarinos virtuosos e bailarinos clássicos altamente treinados, e fazer com que se parecessem com pessoas comuns que, por algum acaso, haviam tido a chance de se integrar àquela performance (PLATEL, 2018).

Adicionalmente, Silva (2017) estimula os atores a se beneficiarem do método das ações físicas desenvolvido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski, e da dança-teatro japonesa *Butoh*, criada pelos coreógrafos e dançarinos Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, como recursos para desconstrução do organismo e potencialização do corpo. Borges (2009, p. 152) retrata o *Butoh* como uma manifestação artística que opera a partir de microperecepções para gerar “um desdobramento num campo infinito de movimentos, ritmos e gestualidades” que intensificam a corporalidade, por intermédio da exploração do inconsciente do corpo e da ideia de um corpo que se compõe numa multiplicidade de corpos.

Segundo Haughey (2013), o método psicofísico de Jerzy Grotowski é inigualável para desenvolver a receptividade corporal, aumentar a coordenação, sustentar a motricidade e favorecer a responsividade ativa às propostas de outros atores. Para Grotowski, uma excessiva racionalização por parte do ator obstrui o fluxo de energias psicofísicas no organismo e, sob tal abordagem, deve prevalecer no trabalho atoral a suspensão de julgamento, a abertura e a prontidão para a ação (EVANS, 2008). Levando ao limite a ideia do palco como local “vivo” e do espetáculo como experiência a ser vivida “uma única vez” (cf. FÉRAL, 1982, p. 176), Grotowski investigou as intensidades corporais como ativadores da mobilização muscular em processos criativos relacionados à improvisação (CAMILLERI, 2011), contemplando uma perspectiva intercultural (HARASYMOWICZ, 2011; WOLFORD, 1991).

Em entrevista a Féral (1993, p. 127-128) o teatrólogo italiano Nicola Savarese registra a posição de que, ao longo do processo civilizatório, o ser humano obliterou certas fontes ancestrais de aprendizagem que poderiam subsidiar o desenvolvimento de técnicas para intensificação corporal: “nós não somos mais caçadores, soldados ou conquistadores físicos. Nós não conhecemos mais esses recursos corporais, nós os perdemos”. O acadêmico lembra que, no mundo ocidental, multiplicam-se os cursos de ioga⁵⁸ e artes marciais, mas tais práticas estão geralmente associadas à ginástica, sendo que nelas há aspectos que extrapolam a dimensão corporal, e esses segredos foram perdidos. Para Savarese (*op. cit.*) aí reside o grande mérito de Grotowski: ele empreendeu uma jornada em busca das fontes teatrais em diversas culturas, nas quais tais técnicas foram preservadas, com o intuito de garimpar os recursos mais profundos de que dispõe o corpo do ator, para redescobrir aquilo que o ser humano consegue realmente expressar artisticamente com seu próprio corpo.

Técnicas intensivas de performatividade corporal como aspectos determinantes da excelência na criação em artes vivas são igualmente perscrutadas pela Antropologia Teatral – a qual, a despeito de sua denominação, não é uma disciplina científica, mas uma abordagem prática engendrada pelo diretor italiano Eugenio Barba (BOTHÁ, 2006). Como expende Naranjo (2015), Barba propõe uma fecunda releitura da fisiologia criativa do ator segundo processos corporais extra-cotidianos, por intermédio de aspectos transculturais observados em princípios técnicos tais como equilíbrio e desequilíbrio, tensões físicas, oposições corporais, energia, organicidade e dilatação do corpo. Cabe acentuar que este último conceito apresenta correspondência direta com o ideal do corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari (SU, 2011).

⁵⁸ Gil (2018, p. 205) defende que “o trabalho do iogui tende para a construção de um CsO” [corpo sem órgãos].

Blanchet (2005) sugere aos atores que se aprofundem na investigação da pré-expressividade, conceito-chave para a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, para poderem ascender, pela via de técnicas extra-cotidianas, a um estado dilatado do corpo, ao qual se pode caracterizar como um corpo incandescente, na acepção científica do termo – pois produz maior energia e apresenta um incremento de movimentos –, que seja apto a dar vazão a um fluxo energético capaz de dilatar a presença do ator e a percepção do espectador (BARBA & SAVARESE, 2006). Nos termos de Nicola Savarese (ver: FÉRAL, 1993), as contribuições artísticas de Barba e Grotowski são importantes para que, ao improvisar, o ator possa ter a chance de dotar o espetáculo teatral de uma corporeidade mais densa que a própria vida.

Bom-Tempo e Salmin (2018) e Donoso (2010) preconizam que a busca pela autonomia corporal dos processos criativos em artes performativas não pode prescindir do contato com a obra do coreógrafo e teatrólogo húngaro Rudolf Laban, talvez o maior teórico da dança no Século XX. A teoria da análise do movimento de Laban abrange a investigação da performatividade através da forma, da espacialidade e da corporalidade, e seu enfoque nas mudanças qualitativas do movimento expressivo – que permeia suas análises acerca das dinâmicas do esforço – pode cooperar para a ativação da imaginação do ator (CAMPBELL, 2016), ao realçar a transposição da intenção criativa para a ação dramática.

Rudolf Laban foi um dos precursores da pesquisa do movimento por meio da improvisação (RENGEL, 2006), tendo investigado protocolos de treinamento para aumentar a consciência e a disponibilidade corporal, potencializando a habilidade de escuta e observação do ator, enfatizando a relação bidirecional e recíproca entre sentimentos interiores e movimentos exteriores, cada qual afetando ao outro (YOUNG & WOOD, 2018). Segundo Evans (2008), Laban criou um sistema de trabalho por meio do qual se busca evitar os problemas da cisão entre mente e corpo, por meio da assunção de que o corpo tem sua própria forma de inteligência. Para Borges (2009), a abordagem do movimento como revelação do ato criativo na teoria de Laban se coaduna tanto com o postulado da intensificação corporal derivada de Deleuze e Guattari, quanto com a propositura do corpo dilatado de Barba.

Os principais sistemas, técnicas, disciplinas e tirocínios anteriormente arrolados não podem ser tomados como um compêndio exaustivo das possibilidades de desenvolvimento para potencializar a performatividade e a expressividade de artistas dedicados ao Sistema Impro. Outras alternativas devem ser investigadas. À guisa de ilustração, existem evidências promissoras de que podem se amoldar aos propósitos aqui explorados o drama-dança balinês *Topeng* (EMIGH, 2003), a disciplina da palhaçaria (McLEAN, 2015) e as formas teatrais japonesas *Kabuki* e *Noh* (DRYDEN, 2015; GUMBRECHT, 2010; SU, 2011). Todavia, para uma recomendação de seu aproveitamento no contexto aqui discutido, tais alternativas mereceriam uma averiguação mais minuciosa, que infelizmente foge ao escopo de análise da pesquisa. Por exemplo, conjunções entre o Sistema Impro e a palhaçaria foram fartamente documentadas por Hércules (2011), mas a autora não problematiza a corporalidade nos processos criativos dos coletivos de impro investigados, nem tampouco visita os conceitos de corpo sem órgãos, intensificação corporal, corpo paradoxal ou corpo extra-cotidiano.

2.3 A corporalidade nas artes performativas sob uma perspectiva intercultural

2.3.1 Corpo, cultura e a arte da improvisação

Em consonância com Balandier (2004, p. 1), “a antropologia e a sociologia do corpo, das práticas corporais⁵⁹, fizeram uma aparição tardia em campos acadêmicos tardiamente

⁵⁹ Nesse âmbito, Miguel (2014) atesta que os jogos e exercícios do Sistema Impro, bem como as próprias improvisações, podem ser tomados como práticas corporais.

constituídos”. A primeira dessas disciplinas volta sua atenção não somente para a função das técnicas corporais na instituição das culturas (cf. MAUSS, 2003), mas também para o estudo acerca de como o tratamento cultural do corpo constitui uma manifestação cardinal das diferenças interculturais. A segunda disciplina compreende a corporeidade como um operador social, e o corpo como o instrumento por meio do qual se estruturam as configurações sociais, se configuram as identidades individuais, se estabelecem as representações e os simbolismos, se fundam as práticas e se organizam as hierarquias. Em decorrência dessa demarcação tardia dos campos científicos correspondentes, no domínio da linguagem, da arte e dos sistemas semióticos, “a questão do corpo ainda é tratada de maneira balbuciante” (PAVEAU & ZOBERMAN, 2009, p. 10).

Balandier (2004, p. 2) argumenta que as diferenças culturais se designam através do corpo, que se apresenta como “o mediador das afinidades, das exclusões, das oclusões comunitárias, das atrações e das repulsões, bem como o objeto da violência nas confrontações antagonistas”. Concomitantemente, segundo o autor, em sociedades fundadas a partir da hipermidiatização e da hegemonia do mercado, a manifestação corporal das diferenças se torna menos acentuada, uma vez que as relações do corpo físico com o meio social são marcadas pelo tecnicismo e pelo alinhamento aos modelos dominantes, propostos pelas redes imagéticas geradas pela comunicação mercadológica, resultando em condutas e construções corporais conformadas aos valores da indústria cultural e da sociedade de consumo.

Todavia, por intermédio de performances corporais reveladas pela arte, por exemplo, emerge a possibilidade de reconquistar a diversidade, suplantar o tecnicismo, ultrapassar o funcionalismo do corpo, transcender a discriminação e embotar a depreciação (BALANDIER, *op. cit.*). Talvez a arte possa trabalhar, assim, pela recuperação da “anatomia do destino” acerca da qual discorre Le Breton (2010, p. 139), por meio da qual “o corpo encarnaria uma espécie de verdade do indivíduo, do lugar e da forma irrecusável de sua presença no mundo”.

Antropologicamente, argumenta Lambek (1998), recorre-se a questões centradas na corporeidade para consubstanciar e legitimar certas relações, práticas e ideais culturalmente estabelecidos. Nesse âmbito, a noção de improvisação propicia uma espora flexível para que se possa refletir acerca da coordenação das ações humanas, dos gestos e dos movimentos, bem como da articulação entre sua dimensão convencional e sua dimensão criativa (BACHIR-LOOPUYT *et al.*, 2010). Nas palavras de Midol (2004, p. 8), sob um viés antropológico, “o corpo representa a função humana de representar o mundo, ou então o corpo não está suficientemente performativo para isso”. Pereira (2014, p. 104), por sua vez, concebe o corpo performativo como “uma unidade dinâmica multissensorial que permite experienciar a situação, mas também como um corpo prático e construção socio-simbólica”, como um “corpo socialmente informado de socialidade e cultura”.

Segundo Reeve (2011), a noção de um corpo cultural implica assumir que os indivíduos interagem com o ambiente, e que o ambiente e o ser humano são responsáveis pela reciprocidade de sua co-criação. Assim, um corpo experimenta a si próprio através do movimento, como parte de um ambiente cultural em transformação, não por meio de uma vivência individual isolada ou estática. Sob essa perspectiva, o movimento do corpo se articula a partir de sensações físicas e de processos afetivos, mas igualmente por intermédio de uma relação dinâmica e cinestésica do indivíduo com seu contexto cultural. O corpo é, portanto, “o elo mais evidente, mas pouco visível, da conexão entre natureza e cultura”, passível a ser “lido como um texto que guarda em cada célula a memória de um tempo, a história da sociedade na qual vive” (SOARES & FRAGA, 2003, p. 85-86). Por conseguinte, faz parte da tradição dos estudos de teatro avaliar a noção do corpo do artista como a incorporação de certas possibilidades históricas apresentadas a esse artista (FISCHER-LICHTE, 2008). Assim, o campo se caracteriza não por estudar “a história” de um certo teatro, porém as histórias dos diversos teatros incorporadas por tantos artistas e espectadores.

Andrieu, Boëtsch e Chevé (2011) defendem a posição de que o corpo deve ser o marco zero de qualquer pesquisa envolvendo a cultura, haja vista que o corpo é o meio da compreensão acerca das interações do indivíduo com o mundo, e das múltiplas experiências às quais ele se submete. Sob essa ótica, por “representar corpos e, ao mesmo tempo, por usar corpos como seu principal material significante”, o teatro articula e reflete as noções culturais acerca de como uma dada coletividade compreende o corpo (LEHMANN, 2006, p. 162).

Segundo Andrieu, Boëtsch e Chevé (2011), o corpo é um órgão de exploração do mundo, e a presença do corpo entre outros tantos corpos fornece um conjunto variado e renovado de informações culturais. Uma renovada manifestação de tais experiências corporais ocorre, igualmente, sob a circunscrição da cultura. Tal perspectiva se coaduna às reflexões de Maurice Merleau-Ponty acerca da corporeidade. O filósofo francês expende, por exemplo, que “a mímica da cólera ou a do amor não são as mesmas para um japonês e para um ocidental”, e a razão para as diversidades performativas e expressivas está na constatação de que “não é apenas o gesto que é contingente em relação à organização corporal, é a própria maneira de acolher a situação e de vivê-la” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 256). Por essa razão, quando se trata de enfatizar a performatividade artística, Rayani-Makhsous (2013) pondera que a busca pela afinidade cultural se institui como fator crucial para que uma performance seja dotada de comunicabilidade com a audiência.

Pereira (2017) divisa identicamente o corpo como uma categoria socialmente construída, e que, por essa mesma razão, carrega crenças e valores políticos, culturais, sociais e artísticos, convertendo-se em um poderoso meio de comunicação, associado à representação e à significação. Para Ferracini (2013, p. 35), o corpo do artista não é somente atravessado por forças fisiológicas, mas também por forças de ordem molar, tais como a cultura, a história e a socioeconomia. Assim, a realidade corporal – bem como sua performatividade e sua expressividade – não se apresenta como dado natural, porém como categoria substancial e tangível da experiência cultural (SANTOS, 2018). Complementarmente, ao discorrer acerca da centralidade da experiência corporal, Maluf (2001, p. 96) advoga que o corpo deve ser pensado como “sujeito da cultura”, como “base existencial da cultura”, devendo-se enfocar o “corpo como valor e núcleo dramático de determinados enredos sociais”, como “agente e sujeito da experiência individual e coletiva, veículo e produtor de significados, instrumento e motor de constituição de novas subjetividades e novas formas do sujeito”.

Em paralelo, Mauss (2003, p. 407) atesta que “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem”, e que a adaptação desse instrumento a um objetivo – como dançar, por exemplo – se efetua a partir de uma sequência de atos montados no indivíduo não apenas por si, mas pela sociedade de que faz parte, consoante o lugar que ocupa no grupo social. Os movimentos do corpo que objetivam a performance cênica inscrevem-se, portanto, nessa mesma categoria de atos culturalmente estruturados. Em coadunação a essa perspectiva, Carpigo e Diasio (2018) apensam que o desenvolvimento das técnicas corporais é fundamental para a instituição cultural da performatividade.

Rocha (2008) ressalta que o corpo evidencia os padrões culturais e sociais de um grupo, como, por exemplo, seus estilos de movimentação, seus ritmos e seus valores estéticos. Sob um prisma determinista, o autor acrescenta que a performance artística se apresenta sempre como “resultado de uma força extra-genética, ou seja, o resultado de um processo de inscrição histórico-cultural da sociedade sobre o corpo do indivíduo”, deixando assim “pouco espaço de ação para os indivíduos”, visto que suas técnicas corporais “são sempre respostas a um *script* (roteiro) fornecido previamente” para aquela performance (ROCHA, *op. cit.*, p. 139). Bissell e Haviland (2018) complementam que a experiência incorporada da performance precisa necessariamente ser analisada na órbita da cultura.

Aderindo a uma perspectiva menos fatalista, Ostrower (2009) argumenta que o potencial consciente e sensível do ser humano se realiza sempre dentro de formas culturais –

pois o comportamento de cada indivíduo é moldado pelos padrões sociais e históricos do grupo em que ele nasce e cresce –, mas acrescenta que a cultura serve, basicamente, como referência à elaboração de novas atitudes, à eclosão de comportamentos inovadores e, por conseguinte, ao desenvolvimento de todos os processos de criação. Nesse âmbito, para retomar a questão da corporalidade, em alinhamento com Soares, Kaneko e Gleyse (2015), a construção de um corpo artesanal resultaria das manifestações culturais traduzidas em cada jogo, em cada dança, em cada prática corporal.

Aderindo à ideia de corpo atravessado pela instância cultural, Barba (2006), introduz uma oposição entre as situações cotidianas e aquelas nas quais subsiste a performance. Para o autor, no dia-a-dia, o corpo se acha subordinado pela cultura, pelo status social e pelas ocupações profissionais, enquanto o teatro demanda um uso extraordinário do corpo. Nesse sentido, Pavis (1998, p. 24) admite que, no âmbito da arte performática, o corpo possa ser definido tautologicamente: “o corpo na performance é o corpo que está sendo ‘performado’, que possui propriedades distintas daquele da vida cotidiana”, e a principal qualidade desse corpo é a presença cênica. Sob essa ótica, Pereira (2017, p. 200) reflete que a experiência da representação “envolve um processo corporal inconsciente e automático, mas também performático, criativo, reflexivo, discursivo e culturalmente instalado, dentro do contexto de interações sociais das quais participam os artistas”.

Assim, a partir da experiência sensível, as percepções sensoriais e a expressão das emoções são social e culturalmente plasmadas, para constituir-se em práticas corporais artísticas, por meio das técnicas com as quais os grupos representam suas relações com o mundo (GARRABÉ, 2012). Velásquez (2015) argumenta que atores e coletivos teatrais transitam por aspectos socioculturais tanto na realização de suas propostas cênicas quanto na própria convivência com seus companheiros de cena. O autor lembra que atores são seres sociais, com seus corpos inscritos em uma dada cultura, a qual determina significativamente os caminhos percorridos pela criatividade na performance, processo em que o corpo e tudo aquilo que o rodeia constituem a ferramenta fundamental da criação artística. Sob essa ótica, analisar a temática da corporalidade em processos criativos sob a égide da cultura envolve a consideração de aspectos interculturais que perpassam as dimensões de tempo e espaço.

De acordo com Evans (2008), por exemplo, enquanto no Século XIX predominava no teatro ocidental um condicionamento corporal que confiava basicamente no balé clássico e na esgrima, os atores do Século XXI incluem em seus regimes de treinamento acrobacias, artes marciais, terapias somáticas, habilidades circenses, ioga e jogos com máscaras, atividades que, segundo o autor, oferecem um desenvolvimento similar em termos de precisão e consciência corporal. Para o autor, portanto, as complexas mudanças culturais com relação às noções de fisicalidade, sexualidade, peso, presença e forma do corpo detêm um imenso potencial de impacto nas artes performativas, e em como a corporalidade se transforma no tempo e se reapresenta no trabalho atoral. De todo modo, Evans (*op. cit.*, p. 15) julga que “o problema do treinamento do movimento para os atores permanece o mesmo: como comunicar um ser humano integral no palco através do uso integral do corpo”. Todavia, as soluções para esse recorrente problema são específicas, no parecer do autor, a três variáveis: o treinamento do ator, sua experiência e, logicamente, a cultura em que ele se insere.

A cultura estabelece os parâmetros para a própria vivência do fenômeno teatral. Por exemplo, de acordo com Schechner (2003), no teatro ocidental, os olhos e, em certa medida, os ouvidos, são o local em que acontece a experimentação da teatralidade – asserção que conta com o resguardo etimológico do teatro como lugar de onde se vê (cf. GOUHIER, 1968). Em outras tradições culturais, no entanto, são admitidas outras localizações corporais para a teatralidade, como para o caso da Índia, em que a boca e o aparelho digestório contribuem grandemente para a descoberta do fato teatral. As abordagens teatrais interculturais, debatidas

mais adiante, fazem com que o espetáculo não se dirija mais apenas ao sentido da visão, como também aos demais sentidos (HELBO, BOUKO & VERLINEN, 2011).

A partir de tais atestações, Schechner (2013b) reconhece que as culturas são reveladas de um modo mais íntegro e se tornam mais conscientes de si mesmas por meio de suas práticas ritualísticas e performativas, em que os significados centrais, os valores compartilhados e os objetivos mais essenciais de uma cultura são postos em ação, tomam forma e justificam comportamentos grupais. O autor crê não haver melhor forma de imergir em uma cultura do que vivenciar suas performances artísticas.

Associadamente, Evans (2008) apregoa que o estudo do treinamento corporal para atores apresenta uma natureza essencialmente cultural: todas as abordagens ao treinamento do movimento encontram-se imersas em um conjunto de assunções culturais acerca do teatro e da performance, assim como nos contextos socioeconômicos particulares. Luyet (2013) acrescenta que os movimentos humanos encontram-se amalgamados ao universo cultural, havendo uma vinculação representativa entre as ações motoras e o mundo imaginário, que deságua na improvisação. Coavoux (2010) percebe a cultura, então, como fator estruturante da improvisação, visto que ela confinaria os atores a molduras interativas já convencionadas, as quais direcionariam o comportamento dos improvisadores em cena para o estabelecimento de relações dramáticas circunscritas em esquemas predefinidos. Em uma dada cultura, crêem Debortoli e Sautchuk (2013), a liberdade da improvisação tem seus caminhos determinados por um repertório histórico de movimentos – e, no teatro de improviso, a dramaturgia espontaneamente gerada também se submete às continências culturais.

Os improvisadores obtêm nas notícias locais, nacionais ou internacionais um referente substancial quando se põem a improvisar (MUNIZ, 2015): questões em proeminência no arbítrio coletivo – eleições, atentados, fenômenos midiáticos etc. – tornam-se elegíveis para compor a encenação. De maneira ampla, em um contexto de improvisação teatral, a atividade criadora relaciona-se à própria história do sujeito criativo, ao acumular de experiências por ele adquiridas, às suas normas de conduta e aos valores da sociedade que o abriga, os quais se envolvem de modo consciente ou inconsciente nas histórias, nos contos e nas fábulas transmitidos em casa, nas ruas e, finalmente, no palco (CASTILLO & ZANELLA, 2011). De maneira ampla, para Nellhaus (2017), a performance teatral em geral – e o Sistema Impro de Keith Johnstone em particular –, acima de outras práticas sociais, replica a ontologia da sociedade. De maneira complementar, no parecer de Zaunbrecher (2018), etnometodologicamente, a produção criativa da espontaneidade pode ser vista como uma prática social emergente, inscrita em um dado contexto sociocultural.

Conjunturalmente, portanto, a inserção de um improvisador em um dado meio sociocultural influencia, em dois sentidos principais, seus processos criativos e a realização espontânea da dramaturgia decorrente: na seleção do temário a ser impelido para a cena, e na forma como os motes dramatúrgicos são desenvolvidos pelo grupo de improvisação, em conciliação com a audiência (MUNIZ, 2015). Na improvisação como espetáculo, a cultura atua como fator mediador, tanto da história, quanto da maneira como a história é apresentada, a qual comporta, acima de tudo, uma corporalidade culturalmente inscrita.

Para além da corporalidade, como argumenta Totino (2010), um ator aprende a viver e como sobreviver dentro da cultura em que se insere, e sua própria identidade é construída por meio desse processo. Ao chegar à idade adulta, essa identidade é cuidadosamente protegida, e eventuais respostas intuitivas que fujam ao comportamento esperado pelos demais participantes daquela cultura geralmente são reprimidas ou descartadas pelo próprio indivíduo, mesmo no palco. Infelizmente, tal padrão de conduta é um dos principais fatores responsáveis pelo aniquilamento das dinâmicas espontâneas de criação, tão cruciais para o Sistema Impro, incluindo a corporalidade nos processos criativos, especialmente no que se refere às possibilidades para a intensificação corporal, como se debateu precedentemente.

A investigação da improvisação sob o prisma da cultura envolve tanto a descrição acerca de como os actantes sociais improvisam, quanto a reflexão sobre como as sociedades constroem o fenômeno da improvisação, como fato e como valor sociocultural (BACHIR-LOOPUYT *et al.*, 2010). Epistemologicamente, o problema reside, então, em buscar conciliar uma apreciação descritiva dos fenômenos improvisados com uma análise culturalmente situada da improvisação. Na investigação aqui apresentada, tal sugestionamento remete à problemática da interculturalidade.

2.3.2 A pesquisa e a práxis intercultural nas artes performativas

De acordo com Schechner (2013b), abordagens interculturais são especialmente relevantes para a investigação de questões envolvendo a corporeidade e o comportamento em artes performáticas. Tal tratamento reconhece duas assunções fundamentais: (a) no mundo atual, as culturas interagem continuamente, impossibilitando a existência de grupos totalmente isolados; e (b) as diferenças entre as culturas são tão acentuadas que não há teorias universais em artes performativas.

Para Reeve (2011), as práticas corporais específicas de uma cultura combinam hábitos e memórias. As preferências individuais inconscientes por determinados gestos e movimentos originam-se de uma herança cultural adquirida por meio da imitação, até se consolidar em um hábito. Por meio da pesquisa intercultural do corpo e do movimento, é possível analisar como indivíduos pertencentes a culturas distintas se movem através do espaço, como gesticulam, como utilizam suas posturas corporais, como estabelecem hábitos e relações particulares de tempo e ritmo que podem apresentar significados discrepantes em culturas diferentes. No entendimento de Lehmann (2006), por outro lado, a importância da interculturalidade em artes performativas deve-se ao reconhecimento de que as formas artísticas representam padrões coletivos de experiência, e que o teatro enseja possibilidades de comunicação acerca da coletividade, as quais logicamente variam com a cultura.

Rhéaume (2017) e Sauquet e Vielajus (2014) concordam que a pesquisa intercultural deve transcender o reconhecimento do pluralismo cultural, ou a assunção do multiculturalismo da coexistência, para envolver, especialmente, o estabelecimento de ligações dialógicas entre as pessoas pertencentes às diferentes culturas, favorecendo uma integração robusta entre as comunidades ditas culturais, especialmente por meio dos contextos práticos de investigação. Conforme Aróstegui e Ibarretxe (2016), enquanto o multiculturalismo se refere à presença de várias culturas em um único meio social – numa dinâmica em que cada cultura preserva sua identidade específica e permanece estática, sem influências externas –, o interculturalismo remete às inter-relações entre culturas e às suas influências mútuas através de fronteiras permeáveis, considerando o reconhecimento e a aceitação da diversidade. Em termos de pesquisa, o foco deve extrapolar as disparidades e as contradições, afluindo para as convergências culturais e para os inventários de similaridades, ou seja, para os elementos que permitem a coexistência e a comunhão entre as culturas. Cabe ressaltar que, para Lehmann (2006), o entendimento intercultural do fenômeno teatral precisa ser um movimento eminentemente político⁶⁰, por meio do qual se busque evidenciar temáticas como a opressão, a ambiguidade e a dominação.

Para volver às especificidades da presente investigação, Fortier (2013) argumenta que, por meio do teatro de improviso, a noção de cultura como agregação de valores, crenças e comportamentos que caracterizam um dado grupo étnico ou social – elementos capazes de opor amplos grupos humanos, tais como ocidentais *versus* orientais – pode ser sobreposta por

⁶⁰ Embora seu autor endosse tal perspectiva e reconheça a relevância de uma abordagem política do fenômeno teatral sob o prisma da interculturalidade, a presente investigação apenas tangencia as problematizações correspondentes, esquivando-se de aprofundar a reflexão crítica acerca dos instigantes questionamentos e provocações legados por Hans-Thies Lehmann e outros tantos pesquisadores e praticantes.

uma concepção muito particular, a cultura do jogo, à qual o autor atribui um traço universal, não somente dentro da espécie humana, como também para outras espécies animais.

No mesmo sentido, um benefício esperado da práxis intercultural em teatro é buscar a revitalização do fluxo de trocas culturais ou a reconexão entre culturas que poderiam se reintegrar (HOLMAN, 2017). Lo e Gilbert (2002) acrescentam que um dos principais desafios para a práxis da interculturalidade reside em perscrutar a amplitude do intercâmbio cultural em todos os seus contrastes e suas convergências, para todas as partes envolvidas.

Por definição, a interculturalidade se determina a partir de uma concepção dicotômica, entre a especificidade e o diálogo (JUTEAU, 2016): se, por um lado, o termo “cultura” abarca os valores sociais básicos geradores da construção identitária e dos modos de vida individuais e grupais, por outro, o prefixo “inter” remete às dinâmicas de interação, de supressão de barreiras, de solidariedade e de reciprocidade, as quais são intrínsecas aos processos colaborativos necessários à criação da performance artística. Nessa esfera, Lo e Gilbert (2002, p. 44) ponderam que, idealmente, um projeto intercultural em artes deve “ativar forças centrífugas e centrípetas em um processo de contaminação e interação mútuas”.

Foto 15 – A portuguesa Marta Borges contracena com o argentino Omar Galván no *ensemble* improvisado “Under the Moonlight”, apresentado na penúltima noite do 8º Festival Espontâneo, em 30 de março de 2019, no Centro Cultural Olga Cadaval



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

No teatro de improviso, tal movimento calcado no intercâmbio intercultural tem se avivado nos últimos anos, especialmente em festivais internacionais de impro apresentados na Europa, nos quais são exaltados os espetáculos qualificados como *ensembles* ou *mixed casts*, em que artistas de diferentes nacionalidades improvisam juntos, sob a direção de um

encenador mais experimentado. Na Foto 15, a atriz Marta Borges, do coletivo português Os Improváveis, a primeira mulher portuguesa que se profissionalizou no gênero impro, divide o palco com Omar Argentino Galván, informante-chave da presente pesquisa, no espetáculo “Under the Moonlight”, com direção do italiano Mico Pugliares, na edição 2019 do Festival Espontâneo, promovido pelo grupo português Instantâneos.

Favorecer um diálogo entre pessoas de diferentes culturas propicia o surgimento de possibilidades de conhecimento capazes de transcender as convenções intelectuais e as amarras ideológicas que usualmente concorrem para cingir o desenvolvimento mútuo (REEVE, 2011). Por exemplo, Barba e Savarese (2006) pontificam que, em vários momentos no tempo, a renovação das artes vivas na Europa deveu-se a descobertas e experimentações interculturais. Nesse âmbito, Banu (2011, p. 396) acentua a valia da corporeidade em uma concepção intercultural das artes performativas, recorrendo aos exemplos de Ariane Mnouchkine, Peter Brook e Eugenio Barba como encenadores que, preocupados com a afirmação da dimensão plural e internacional na arte, confiaram na escalação de atores estrangeiros para “trazer outro corpo, uma outra relação com as palavras, um engajamento e uma presença diferentes”. O autor analisa que os corpos capazes de afirmar explicitamente suas identidades corporais distintas intervinham como uma ruptura necessária para mitigar os etnocentrismos tão recorrentes no teatro europeu até o final dos anos 1960.

Nesse quadro, em decorrência de sua efetividade em estabelecer laços orgânicos entre artistas e espectadores, em depurar a matéria cênica como fonte da fascinação do público, e em evidenciar espaços universais de representação, propostas artísticas calcadas na interculturalidade são eficientes para construir campos teatrais aptos a potencializar os efeitos de presença (DOPINESCU, 2008). Velásquez (2015) ilustra que, sob a perspectiva intercultural, as peculiaridades das tradições sociais e do contexto histórico dispõem um embasamento para que se manifeste a singular e incomparável personalidade de um ator.

Por sua capacidade de ensinar colaborações que suscitam a multiplicação de perspectivas artísticas, a interculturalidade age, segundo Juteau (2016), como um suplemento estrutural que multiplica as possibilidades do jogo atoral. A autora advoga que a interculturalidade permite entremeter metodologias de trabalho, evitar a unicidade e expandir os saberes, por meio de dinâmicas essencialmente colaborativas, em que cada experiência individual e cultural propõe um contraste com a vivência do outros, permitindo que, no decorrer do processo criativo, as ideias sejam abordadas de uma maneira diferente, repensadas, retrabalhadas e novamente questionadas.

Schubert e Joubert (2016) frisam que a renovação artística reside nos espaços interculturais que requerem a produção continuada de formas inovadoras que se justaponham à tradição. As autoras acentuam que a criatividade emerge através de interações interculturais posicionadas no lapso entre o “velho” e o “novo”, assomando a necessidade do estabelecer propostas de investigação capazes de explorar as noções de criatividade, fluidez, autenticidade e mutualidade a partir de um campo intercultural. As autoras sugerem que os pesquisadores não se furtem a uma imersão no campo empírico, nem ao trabalho com seus sujeitos de pesquisa, buscando apreender suas experiências, seus simbolismos, seus processos criativos, seu engajamento com as tradições culturais que buscam transpor ou preservar.

A etapa empírica do estudo cobre, assim, um percurso intercultural, palmilhando vivências de artistas brasileiros e portugueses, sob a perspectiva de um ator e pesquisador brasileiro. Leão (2014, p. 22) assevera que a improvisação manifesta uma essência cultural, própria de um dado contexto sócio-histórico, na medida “em que dá origem às formas fenomenais de cultura”. Assim, em razão de suas características relacionais – por estar “continuamente sintonizada e receptiva em relação ao desempenho dos outros” (*id.*, p. 23) – e igualmente por deter uma significação temporal, aqui se propõe analisar a improvisação sob o esteio da interculturalidade.

No teatro de improviso, os processos criativos desdobram-se a partir dos saberes da vida acumulados pelo improvisador, que fazem parte das dinâmicas históricas e socioculturais que o constituem como sujeito. Na improvisação, parte das experiências vivenciadas pelo ator manifesta-se em seu corpo, em sua gestualidade e em sua palavra como matéria-prima singular, capaz de tornar único aquele processo criativo (CASTILLO & ZANELLA, 2011), muito embora uma parcela significativa desse material refira-se ao contexto específico em que se insere o improvisador. Lubart (2007) pondera que as interpretações disponíveis acerca de processos criativos oscilam em consonância com a época e com a cultura, como é figurativo do próprio fenômeno teatral. Em tal contexto, Pavis (1996) recorda que o acontecimento que perdura por apenas um instante não é o teatro, mas o espetáculo, pois o teatro é constituído por tradições, convenções, instituições e artefatos culturais que têm permanência no tempo.

Ao se acrescentar a tal cenário a ideia da interculturalidade, potencializa-se a complexidade da análise. Nesse quadro, Schechner (2013b) emite um alerta de abrangência epistemológica com respeito à investigação transdisciplinar envolvendo arte e cultura. No campo da antropologia, lembra o autor, a menção a uma cultura de origem ou cultura de referência significa, quase sempre, uma correspondência com a cultura ocidental, enquanto a “outra” cultura geralmente remete à oriental. Na pesquisa das artes performativas, todavia, o “outro” pode ser parte da própria cultura em que se insere o indivíduo, ou mesmo algum aspecto do comportamento do próprio indivíduo em suas práticas artísticas.

Nos termos de Gondim e Fischer (2009), conquanto haja representações individuais que não são compartilhadas – atinentes às peculiaridades de como cada pessoa apreende o mundo à sua volta – também se fazem presentes representações socialmente implicadas, atreladas aos contextos sociais de produção. Algumas dessas representações acostam-se à classe social em que se insere o sujeito, outras se referem a seu grupo profissional, enquanto algumas das mais significativas envolvem a identidade nacional. Por essa mesma razão, faz sentido acreditar que haja diferenças fundamentais entre os processos criativos de improvisadores brasileiros e portugueses, ainda que as diversas técnicas que embasam suas criações cênicas possam ser compartilhadas, por exemplo, a partir de um treinamento genérico no sistema aparentemente pantopolista desenvolvido por Keith Johnstone.

Não obstante a progênie entre as nações e a comunalidade da lusofonia, a cena teatral brasileira distancia-se da portuguesa em importantes aspectos, muitos dos quais permeiam os respectivos processos criativos, como se demonstra nas duas próximas subseções. Sob a ótica intercultural, os processos criativos de improvisadores brasileiros e portugueses podem desvelar heterogeneidades que avançam até as camadas mais profundas das identidades culturais. Mediante uma abordagem intercultural, tais questões afloram na pesquisa de campo.

Resta referir que Lo e Gilbert (2002) classificam a práxis intercultural em teatro em três subcategorias: transcultural, intracultural e extracultural. Para as autoras, o objetivo da vertente transcultural se relaciona à transcendência da cultura em busca do universalismo na performance, enquanto o teatro intracultural sobleva o conceito de nação, e o teatro extracultural envolve performances conduzidas a partir de intercâmbios entre os eixos leste-oeste ou norte-sul. A presente investigação enquadra-se, assim, na perspectiva extracultural da interculturalidade em artes performativas, por compreender paralelismos e confrontações entre duas culturas assentadas no eixo norte-sul, e que partilham uma relação de pós-colonialismo, caracterizando outro tema bastante relevante para a investigação de base intercultural (HOLMAN, 2017; SOUSA SANTOS, 2018).

2.3.3 O corpo-encruzilhada do improvisador brasileiro

Como expende Jesuino-Ferretto (2008), o corpo ocupa um lugar preponderante no seio social da cultura brasileira. A autora discorre acerca da complexa construção do corpo brasileiro a partir do embate entre o paganismo indígena, o cristianismo português e o

politeísmo africano, que entabularam as bases para uma permanente alternância entre as inclinações antagônicas da sociedade no sentido de expor o corpo, reprimi-lo, naturalizá-lo, controlá-lo, cultivá-lo, puni-lo, embranquecê-lo ou assumir todas as suas tonalidades – corpo vermelho ou amarelo, branco, negro e escravo, ou mestiço, mas sempre em posição de centralidade. Ramos (2017) se refere à cultura brasileira como uma cultura de encruzilhada, nascida do entroncamento das culturas indígena, africana e luso-hispânica no solo brasileiro.

Em tal cultura, desponta o corpo-encruzilhada, retratado por Ramos (2017, p. 308) como aquele “atravessado pelas dimensões da ancestralidade, da memória, da performatividade, da espacialidade e da temporalidade espiralada, capaz de se transportar para outras dimensões” durante os jogos e rituais de que participa. Para Bacellar (2016, p. 74), o corpo-encruzilhada convoca uma ideia de “entrecruzamento dos eixos de diferenciação social (...) que marcam o corpo e o expõem a situações de opressão ou privilégio”, remetendo igualmente a um “choque entre o fluxo de desejos, a necessidade de lhes dar passagem e construir paisagens para os processos de singularização” e, por fim, evoca a “ideia de movimento, já que é na encruzilhada que os caminhos paralelos ou díspares se encontram”.

Sob essa perspectiva, para Bião (2011, p. 357), a “polirritmia corporal brasileira” nasce de um espaço de criação em que “as encruzilhadas são respeitadas, temidas e reverenciadas, por serem lócus do maravilhoso e do perigoso”, um campo capaz de produzir um corpo misto, moreno de muitos matizes, um “corpo arcaico (misto de besta e anjo da madrugada dos tempos) que persiste, sempre presente, ansiando a cena, como meio de vida ou de sobrevivência”. Assim, o corpo do artista performativo brasileiro se cria e se apresenta nas muitas encruzilhadas de arte, cultura e vida.

Pokulat (2009) lembra que a nação brasileira é mundialmente conhecida como um caldeirão de raças, por ser detentora de uma estupenda diversidade étnica e cultural, a qual permite que o país seja proclamado como um Brasil formado por vários “brasis”. Tendo se formado a partir do encontro entre três raças principais, às quais se juntaram outras tantas, a sociedade brasileira comporta vários padrões culturais e, embora um deles seja dominante – a raça branca do colonizador europeu – percebe-se no Brasil a presença acentuada de elementos culturais típicos dos grupos dominados, os negros e os índios nativos. Cabe observar que a multiculturalidade é reconhecida pela Constituição brasileira de 1988, que vangloria a diversidade étnica da nação e confere ao Estado brasileiro a “missão de proteger as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e seu patrimônio memorial, vetor de identidade” (MARIN, 2009, p. 120)⁶¹.

Assim, o Brasil é, por sua origem, um país caracterizado, sobretudo, pela mestiçagem. Por meio da valorização da mestiçagem, relata Marin (2009), a sociedade brasileira sempre buscou escapar ao dualismo entre negros e brancos, mostrando uma sensibilidade extrema às mínimas nuances do espectro de cor. Na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 1976, conduzida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a população brasileira descreveu suas características fenotípicas “desenhando uma surpreendente aquarela de 135 cores e denominações” (MARIN, *op. cit.*, p. 132).

Midol (2004) discorre acerca da mestiçagem na América Latina como fenômeno mais cultural do que étnico, caracterizado pelo florescimento da criatividade, pela fabricação de identidades plurais e pela singularização extrema do indivíduo, a qual, no limite, envolve a aceitação da presença do outro dentro de si próprio, como ocorre nos cultos de possessão, notadamente nos sistemas religiosos de origem africana, como o candomblé e a santeria. A

⁶¹ Evidentemente as considerações acerca da necessidade de valorizar a cultura popular e de conceder proteção à diversidade étnica nacional encontraram respaldo em um Brasil pré-fascista. No momento em que a presente pesquisa estava sendo realizada, em tempos de transição de um regime popular para uma democracia tutelada pelas forças armadas, era impossível augurar o destino reservado pelos poderes hegemônicos aos brasileiros excluídos dos estereótipos dominantes em termos de raça, gênero, orientação sexual, religião ou quaisquer outras variáveis.

mestiçagem representa, então, um encontro com a alteridade, viabilizando uma impregnação multicultural que enseja construções identitárias pautadas por um permanente devir, as quais alimentam expressões simbólicas e performances estilísticas em perpétua renovação. A autora acrescenta que a mestiçagem latino-americana envolve um tipo particular de alquimia cultural – não exclusivamente genética –, que conduz os indivíduos a comporem suas existências a partir de elementos heterogêneos, por vezes contraditórios, que se manifestam também nas performances artísticas, inclusive no nível da corporeidade. Assim, a mestiçagem pressupõe rupturas no imaginário social e mutações nas representações coletivas, tendo por consequência uma transformação na interiorização dos gestos e das posturas concernentes ao uso performativo do corpo, estabelecendo novas alternativas de motricidade. As manifestações artísticas daí decorrentes reciclam as tradições e as revitalizam para uma nova espetacularização, que naturalmente se dirige ao mundo, não se circunscrevendo a grupos sociais específicos.

Sant’Anna (2001) remete à ideia de possessão para discorrer acerca da corporeidade na sociocultura brasileira, vislumbrada pela autora através do sincretismo religioso, mais especificamente por intermédio dos cultos de matriz afro-brasileira, tais como a umbanda e o candomblé⁶². Em tais manifestações religiosas, entidades sagradas como os orixás – deuses africanos que correspondem a pontos de força da natureza, ou ancestrais africanos que foram divinizados – são encarnadas nos corpos dos celebrantes, os quais se tornam espaços de acolhimento para forças invisíveis e sagradas, lugar de transformação e de transmissão de energias não-humanas. A autora acrescenta que o termo “possessão” não se refere somente à “posse”, mas também “à experiência de possibilitar: o corpo do possuído possibilita, de fato, uma presença sagrada, materializando-a em gestos visíveis, desdobrando-se em macrocosmo, juntando num mesmo corpo o eterno e o efêmero” (SANT’ANNA, *op. cit.*, p. 104).

Levando-se em conta a legitimidade concedida às religiões afro-brasileiras ao longo do Século XX por artistas e intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, ensejando o alargamento da influência de tais práticas na arte performativa contemporânea (PRANDI, 1990), não é de se estranhar que, atualmente, a umbanda e o candomblé sejam frequentemente incorporados às histórias representadas nos teatros do país. Particularmente, em cenas improvisadas por grupos variados, profecias são lançadas por pais-de-santo, conflitos são disparados por pombas-gira e exus são agraciados por oferendas diversas. Não por acaso, Carpigo e Diasio (2018) acrescentam que a umbanda realiza no Brasil, atualmente, a mesma função que uma obra como “Hamlet” desempenhou na Inglaterra elisabetana: romper a ordem das coisas visando uma transformação.

Sob a perspectiva de que “a umbanda não é só religião, ela é um palco do Brasil” (PRANDI, 1991, p. 88), naturalmente pode-se compreender que uma das mais celebradas equipes de Teatro-Esporte do Rio de Janeiro, o grupo Frangos de Makumba, inaugure suas apresentações entoando um “ponto de umbanda”⁶³, enquanto seus integrantes simulam o frenesi da possessão religiosa, para depois carrear essa corporalidade em muitas de suas improvisações. Na Foto 16, que aparece a seguir, os Frangos de Makumba – coletivo do qual o autor da presente investigação é membro fundador – iniciam um de seus jogos no XIII Campeonato Carioca de Improvisação⁶⁴, com seu hino inspirado em rituais afro-brasileiros.

⁶² De maneira análoga à nota anterior, no período em que se dava a redação final do presente documento, multiplicavam-se os relatos de ataques a templos e locais sagrados para as religiões de matriz africana, em consonância com as diretrizes adotadas por um governo vinculado ao neo-pentecostalismo fundamentalista, embora aparentemente tolerante para com as religiões judaico-cristãs tomadas conjuntamente.

⁶³ A referência à encruzilhada está presente no grito de guerra que antecede o hino dos Frangos de Makumba: “Ê ô, ê ô, o Frango chegou / Com farofa, charuto e cachaça / Ê ô, ê ô, o Frango chegou / Improvisando na encruzilhada”.

⁶⁴ Idealizado por Dinho Valladares e Aline Bourseau, diretores da Companhia de Teatro Contemporâneo, o Campeonato Carioca de Improvisação é o maior evento de Teatro-Esporte do Rio de Janeiro, e o mais longo do Brasil, tendo realizado sua 14ª edição em 2018. A competição costuma envolver, anualmente, cerca de 20 grupos de impro com até cinco integrantes

Um dos componentes do grupo Frangos de Makumba, Rafael Nunes, se dedica a três diferentes modalidades de danças relacionadas à cultura afro-brasileira: o ijexá, o maracatu e o samba-reggae. No contexto da discussão aqui conduzida, interessa particularmente o ijexá, ritmo que interpreta a dança dos orixás, e que se origina das práticas religiosas do candomblé, nas quais “sempre se relacionam o som (música), a expressão corporal (dança) e dramática (personagens) e o ritual religioso” (IKEDA, 2016, p. 31).

Foto 16 – Os Frangos de Makumba interpretam seu hino no XIII Campeonato Carioca de Improvisação, na noite de 16 de setembro de 2017



Crédito da fotografia: José Augusto Mansur

[a partir da esquerda: Zeca Carvalho, José Guilherme Vasconcelos (ao fundo), João de Carvalho (abaixado), Rafael Nunes (encoberto) e Fernando Bittencourt]

Na Foto 17, mostrada adiante, três integrantes do grupo Armacena – um dos coletivos de impro mais tradicionais do Rio de Janeiro, com diversas premiações em torneios regionais e nacionais de Teatro-Esporte, sob a direção artística de Ary Aguiar Jr – improvisam uma cena envolvendo um ritual de possessão, durante o aquecimento do grupo antes da disputa de uma partida, por ocasião do XIII Campeonato Carioca de Improvisação.

Coerentemente, ao longo do processo de desenvolvimento de seu Teatro Livre, o supramencionado coletivo teatral nova-iorquino Living Theatre⁶⁵ teve no candomblé e no carnaval carioca algumas de suas principais referências (MUNIZ, 2015). De fato, a constituição das propostas de improvisação acionadas pelo grupo contou com o mesmo impulso extasiante do delírio que marca a folia carnavalesca e as religiões afro-brasileiras. Em seu debuxo, o Teatro Livre pressupõe um caráter ritualístico capaz de reunir atores e público – ritual este que se encontra visceralmente ligado às ideias de festa e jogo, ajujando-se à necessidade de entender o mundo do avesso, enleando-se à imoderação, ao descomedimento

cada, que se apresentam ao longo de dois ou três meses, para que sejam selecionados os improvisadores cariocas aptos a disputar as competições nacionais e internacionais de Teatro-Esporte ao longo dos meses subsequentes.

⁶⁵ Ao lado dos precursores da *Commedia dell'Arte*, Chapdelaine (2004) elenca os atores do living Theatre como perfeitos exemplos relacionados à perspectiva do ator-criador.

performativo e à expressão sem objurgação dos instintos e das vontades dos brincantes. Candomblé e carnaval são manifestações igualmente importantes para se compreender a encruzilhada de corporalidades na cultura brasileira (CORREIA, 2013).

Foto 17 – A Armacena se prepara para entrar em jogo no XIII Campeonato Carioca de Improvisação, no dia 7 de outubro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Bruno “Soneca” Ribeiro, Gabriel Vaz e Ursula Ribeiro]

A respeito de carnaval, pode-se aludir às primícias do teatro de improviso antes mesmo do surgimento da *Commedia dell'Arte*, nascida como teatro cômico popular inicialmente deslegitimado pelas instituições moralizantes e opressoras, assim como a bufonaria e a palhaçaria, gêneros que precederam a comédia italiana. Representante da comicidade dual que caracteriza a cultura carnavalesca da Idade Média, a bufonaria representou um importante protótipo para o teatro de improviso, especialmente no Brasil, em que o exagero, o grotesco, a obscenidade e a deformidade celebradas no carnaval se materializaram igualmente nas manifestações populares e na criação artística (MUNIZ, 2015).

DaMatta (1997) observa que o carnaval é uma das instituições perpétuas e imutáveis que permitem aos brasileiros reconhecerem sua substância individualizadora e sentirem sua própria continuidade como grupo. O autor sustenta que, no carnaval, os brasileiros deixam de lado sua organização social repressiva e hierarquizada, para viver com mais liberdade e individualidade. O carnaval é uma festa popular, que enfatiza os aspectos ambíguos da ordem social, tais como as oposições entre ricos e pobres, entre alegria e tristeza, entre vida e morte. Nos rituais carnavalescos, o corpo assume uma posição central: ele não apenas se desnuda, mas se movimenta para revelar suas possibilidades reprodutoras, é “um corpo que ‘chama’ o outro, tornando-o sempre alusivo do ato sexual, da forma mais essencial de confusão e ambiguidade do grotesco, quando (...) dois corpos se transformam em um” (DAMATTA, 1997, p. 140). Bret (2014) também cita o carnaval – com sua subversão simbólica dos papéis sociais por meio da exaltação dos disfarces corporais e dos meneios da nudez – como

território associado à remição do corpo, cuja caracterização exemplifica sobremaneira o enlevo da corporalidade no Brasil.

Segundo DaMatta (1986), no carnaval, o brasileiro troca o trabalho que castiga o corpo pela utilização do corpo como instrumento de exaltação da beleza e do prazer: no trabalho, o brasileiro submete, gasta e estraga seu corpo, enquanto no carnaval ocorre o mesmo, mas de modo inverso, pois o corpo é gasto pelo prazer e pela alegria. Para o autor, a própria expressão “brincar o carnaval” apresenta diversas possibilidades metafóricas no Brasil, muitas das quais se concatenam às artes performáticas. DaMatta (1997, p. 144) relata que a palavra “brincar” também significa “relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro”, simular sentimentos, dramatizar relações, desejos, possibilidades e ordenamentos sociais, “daí o carnaval ser um período em que todos vivem como se estivessem em um grande palco”.

A exemplo dos rituais de possessão, no teatro de improviso brasileiro, as manifestações carnavalescas marcam presença recorrentemente, seja por meio de temas sugeridos pela plateia, seja em função de propostas apresentadas pelos improvisadores, muitos dos quais guardam com o carnaval uma íntima e longa relação. Dois dentre esses improvisadores, como se detalha mais adiante, foram elencados como sujeitos para a presente investigação: Rafael Tonassi, do grupo Imprudentes, e Leandro Austin, que atua nos coletivos Cachorrada Impro Clube e Carioca Jocketrotters.

Foto 18 – Leandro Austin (ao centro) improvisa alguns passos de samba diante de Tomaz Pereira (à esquerda) e Luiz Felipe Martins, durante o espetáculo “Não Sei”, apresentado pelos Carioca Jocketrotters no Circuito Carioca de Impro, no dia 18 de março de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Leandro Austin, retratado na Foto 18, começou no samba ainda criança, tendo passado por mais de 30 escolas de samba do Rio de Janeiro ao longo de sua vida, nas quais exerceu as funções de passista, mestre-sala, comissão de frente, coreógrafo e diretor. Contudo, Leandro é

mais conhecido por seu trabalho como dançarino ou passista nas prestigiadas escolas Unidos do Cabuçu e Unidos de Vila Isabel, posições que pressupõem a maestria absoluta da corporalidade em um desfile de escola de samba. Rafael Tonassi, por sua vez, optou por dedicar-se à percussão, tendo iniciado no tradicional bloco carnavalesco Quizomba, para hoje integrar o bloco Fogo & Paixão, além de se manter como percussionista fundador no bloco Desliga da Justiça. No mais tradicional bloco carnavalesco infantil do Rio de Janeiro, Gigantes da Lira, Tonassi exerce atualmente a função de palhaço⁶⁶. Por ocasião da apresentação dos Imprudentes no Circuito Carioca de Improvisação Teatral, Rafael Tonassi sugeriu ao grupo que, à guisa de indumentária, fossem utilizadas perucas de carnaval durante as cenas improvisadas. Como mostra a Foto 19, que aparece algumas linhas à frente, a ideia da indumentária carnavalesca foi prontamente encampada pelos Imprudentes, que, a cada cena, podiam escolher, dentre aproximadamente 20 perucas, aquelas que mais pareciam se adequar às sugestões da audiência e ao andamento da história.

Foto 19 – Rafael Tonassi (à esquerda) e Zeca Carvalho improvisam uma cena utilizando perucas carnavalescas durante o espetáculo “Impropose”, apresentado pelos Imprudentes no Circuito Carioca de Impro, no dia 24 de março de 2018



Crédito da fotografia: Tomaz Pereira

A influência do espírito carnavalesco na sociocultura brasileira extrapassa o período festivo, ensejando o afloramento de subjetividades existenciais tangidas pela liberdade, pela fantasia, pela hibridização, pela ambivalência e pela ambiguidade (CARRASCO, 2014). Acrescentando a tal contexto o fato de o Brasil constituir uma sociedade simultaneamente moderna e tradicional, em que se combinam a pessoa e o indivíduo, a classe social e a família, as crendices e as formas econômicas mais inovadoras, Pokulat (2009) expende que a

⁶⁶ Oportunamente, em uma das próximas subseções da presente pesquisa, a palhaçaria retorna ao debate, no contexto dos processos criativos em teatro de improviso.

ambiguidade constitui a raiz da sociedade brasileira. No parecer da autora, “o Brasil ultrapassa todos os dualismos, pois este é um país onde não existe uma lógica exclusiva do fora ou do dentro, do certo ou errado, do homem ou mulher, do casado ou separado, do preto ou branco”, havendo inevitavelmente em todas as relações um outro termo, “um terceiro termo ou elemento mediador” (POKULAT, *op. cit.*, p. 28).

Desponta de tais idiossincrasias uma acentuada criatividade, que se alastra por campos sociais não necessariamente vinculados à produção artística, mas que encontram certa ordenação estética advinda da esfera cultural. Como analisam Aguiar e Weber (2009), por exemplo, na sociedade brasileira multiplicam-se os exemplos de coletivos formais e informais de criação compostos por corpos que vivem conjuntamente em espaços onde a espontaneidade, o improviso e a estética se fundem, caracterizando os modos de ser e agir de organismos que se articulam e se coordenam por intermédio de linguagem e ação próprias, no intenso cotidiano das ruas, tais como feiras livres, camelódromos, mercados de pulgas, botequins e tendas de culinária popular. Retornando à arte, em alguns gêneros musicais brasileiros, a criatividade e a improvisação se compatibilizam de forma distintiva. Assim como ocorre com o *jazz* e o *hip hop* nos Estados Unidos, gêneros como o samba de partido alto e a música repentista, no Brasil, constituem-se como manifestações artísticas calcadas na experimentação por intermédio da improvisação (AMADO, 2016).

Estabelecendo as devidas ressalvas com relação a concepções etnocêntricas ou a indébitas generalizações, Lauand (2013, p. 7) reporta que, sob as circunstâncias sociais, culturais e econômicas previamente debatidas, o temperamento dos brasileiros pode ser tipificado como preferencialmente aberto a fatores indeterminados, numa “atitude *easygoing*” que se manifesta no mundialmente reconhecido “jeitinho brasileiro” ou “capacidade de improvisação que sempre encontra uma solução para situações insolúveis”, ainda que à margem da norma ou da lei. Competência dominada pelo tipo malandro brasileiro, o “jeitinho” pode ser tomado como uma virtude de uma cultura alegre, criativa e versátil, mas também como um traço condenável do caráter nacional, sugerindo que os brasileiros “estão dispostos sempre a explorar, a burlar regras e leis, a especular para tirar vantagem sobre os outros ou sobre as instituições” (POKULAT, 2009, p. 31).

Definido por DaMatta (1986, p. 68) como “um profissional do ‘jeitinho’ e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis”, o malandro é um ícone nacional brasileiro. No mundo da malandragem, complementa Pokulat (2009, p. 85), o que realmente conta é “o sentimento e a improvisação”, em uma sociedade na qual “a palavra de ordem é a sobrevivência”. Especialista na malandragem – outra denominação para a ambígua habilidade brasileira da navegação social –, o malandro se apresenta como um personagem múltiplo: não pode ser representado como um trabalhador bem comportado, nem como um bandido; não pertence nem ao plano da ordem, nem ao da desordem; faz parte do imaginário brasileiro como um indivíduo esperto, mas pode cair na marginalidade se escorregar.

DaMatta (1986, p. 69) concebe, assim, a malandragem não apenas como uma modalidade de ação concreta que se situa entre a lei e a desonestidade, mas sobretudo como “uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, (...) de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas”, e também como uma maneira ambígua de “burlar as leis e as normas sociais mais gerais”. O autor ensina que em todos os lugares se apresenta a possibilidade de agir como malandro, mas no domínio do prazer e da sensualidade, a malandragem é privilegiada. Curiosamente, a descrição do malandro brasileiro parece coincidir, em diversos aspectos, com a tipificação idealizada para o ator dedicado ao teatro de improviso. Pokulat (2009, p. 118) caracteriza o “verdadeiro malandro” como aquele que resolve a vida “com o jogo de corpo, vivendo o momento, sem projeto, sem planos para o futuro e, principalmente, sem demonstrar preocupação alguma”,

mas uma concepção semelhante poderia ser atribuída ao improvisador teatral, de acordo com a literatura revista na primeira seção da revisão de literatura da presente pesquisa.

Claval (2011) argumenta que, no Brasil, o próprio jogo social evidencia o improviso, revelando o inesperado, o imprevisível, a reinvenção e a reinterpretação. Nesse âmbito, Lauand (2013, p. 8) complementa sua descrição do temperamento do povo brasileiro inventariando características que podem ser facilmente associadas aos processos criativos em impro, conforme se viu nas seções precedentes desta investigação: “vive no presente, para o aqui e agora, movido pela ação e por impulsos (...), improvisador, brincalhão e... nas disfunções – todos os tipos as têm – imaturo, infantil e irresponsável”. Com respeito à corporalidade, o autor avulta a tendência brasileira de encetar contato físico com outras pessoas, por vezes de maneira bastante íntima, e até mesmo com desconhecidos, o que pode impactar cidadãos de muitos países, que costumam se surpreender ao descobrir que estimular a conexão corporal faz parte até mesmo da educação de muitas crianças.

As principais manifestações culturais no Brasil salientam a corporeidade abaixo da linha da cintura, evidenciando a importância dos pés, do andar requebrado e da “ginga” como técnicas corporais, assim como ocorre no samba, na dança dos orixás, nos “passes” do candomblé, no futebol, na Capoeira e no passo do malandro (ROCHA, 2008). No hemisfério norte, em contraste, alguns dos principais símbolos de identidade nacional relacionados à cultura têm como referência as mãos, que se localizam na parte superior do corpo, onde se fixam a escrita, a arte erudita e o fazer culto. Fundamentais para o processo de transformação do macaco em homem, as mãos pertencem a um grau hierárquico superior na história do corpo, identificadas como instrumentos de trabalho e associadas à esfera da razão, “superando o movimento das pernas e dos pés, então, veículos do nomadismo, da errância, da dança, portanto, membros localizados sob a região do prazer”, exatamente onde se concentram as “expressões da corporalidade brasileira” (ROCHA, *op. cit.*, p. 146).

Com respeito à gênese do teatro de improviso no Brasil, registra-se mais um processo de miscigenação cultural. Ángel (2012b) elucida que o movimento impro na América Latina foi inaugurado na Argentina, no ano de 1987, quando o improvisador Claude Bazin, que havia atuado na Liga Francesa de Improvisação, instalou-se por razões pessoais em Buenos Aires, onde conseguiu arregimentar alguns atores que, posteriormente, viriam a ser os propulsores do teatro de improviso em todo o continente. A partir da Argentina, complementa Muniz (2015), o teatro de improviso encontrou respaldo junto ao público em países como Colômbia, Peru, Costa Rica, Equador e México, com bom intercâmbio artístico entre coletivos de impro dessas nações, e deles com improvisadores do Brasil, principalmente por meio de competições e festivais internacionais, sistematicamente promovidos desde meados dos anos 2000, particularmente em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. No Brasil, sintetiza Miguel (2014), o teatro de improviso apresenta um surgimento tardio, aproximadamente trinta anos depois das primeiras experiências europeias com o Sistema Impro.

Surpreendentemente, o movimento impro no Rio de Janeiro, cidade em que a presente investigação investe boa parte de seus esforços empíricos, não nasceu de pai argentino, porém de mãe brasileira. Como se mostra adiante⁶⁷, foi a atriz, diretora e improvisadora carioca Gabriela Duvivier, quem, depois de ter sido estudante direta de Keith Johnstone em Londres, no ano de 1999, recebeu do próprio a licença e a motivação para ensinar e propagar o Sistema Impro no Rio de Janeiro. Gabriela levaria quatro anos para erigir um espetáculo de teatro de improviso à maneira Johnstone, com a estreia da companhia Teatro do Nada, em 2003, em uma encenação batizada com o próprio nome do grupo (MIGUEL, 2014).

⁶⁷ Gabriela Duvivier foi elencada como informante-chave para a presente investigação, como se explica no capítulo acerca dos procedimentos metodológicos seguidos para a realização da etapa empírica da pesquisa.

Atualmente, improvisadores latinos também costumam viajar pelo mundo para mutuações com grupos de impro na Europa e na América do Norte, sendo provavelmente o ator e diretor Omar Argentino Galván o maior referente internacional dentre os improvisadores latinos na divulgação do teatro de improviso, por conta de sua peregrinação mundial com o espetáculo solo “Impro Tour”. Além de Galván, os colombianos Gustavo Miranda Ángel e Juan Cristóbal Botero Angarita, o mexicano José Luis Saldaña, o chileno Claudio Espinoza e os argentinos Gonzalo Rodolico, Jose Majul Flores, Ricardo Behrens e Sergio Paris, dentre outros tantos admiráveis encenadores, acolitaram o desenvolvimento do teatro de improviso entre países latino-americanos, e foram singularmente importantes pelo amadurecimento artístico dos improvisadores do Rio de Janeiro, bem como pela escolha da acentuada corporalidade que caracteriza a cena impro brasileira, em que a performatividade do corpo é exaltada e tomada como competência essencial para os atores devotados à improvisação como espetáculo, especialmente nos jogos de formato curto.

Muniz (2015) registra uma prevalência dos *short forms* na América Latina, onde, aos poucos, os coletivos de impro retomam a necessidade de arremeter em direção ao risco e à experimentação. Agora experientes, segundo a autora, os improvisadores latino-americanos entabulam uma articulação performativa entre a livre expressão e o senso crítico, perseguindo elevados critérios de qualidade para suas escolhas artísticas. O contato direto com a plateia é sobrevalorizado, definindo-se os rumos da criação a partir de uma concepção do espectador como coautor das cenas, com o subsídio de tipos diversos de estimulação mútua. Aparecem ainda narrativas de realismo fantástico, ingredientes melodramáticos e componentes oníricos, além das questões sociais e políticas que retratam a realidade de cada país, muitas vezes levando os grupos a investigar em cena a desigualdade e os desequilíbrios injustos.

Pode-se relacionar, em síntese, a ambiguidade, a malandragem, a carnavalização, o jogo, o grotesco, a ambivalência, a sensualidade, a ritualização, o hibridismo, o exagero, a possessão e a brincadeira como os principais elementos que compõem a corporalidade nas artes performativas brasileiras, caracterizando um corpo-encruzilhada que ocupa um lugar central na cultura do país, e que desponta na cena impro.

2.3.4 Corpos que se reerguem nas artes performativas portuguesas

Em conformidade com a análise de Evans (2008, p. 133), a construção cultural do corpo na Europa foi parametrizada por um modelo de “corpo ‘natural’ que deveria se manter ‘civilizado’ e branco, em oposição a ‘primitivo’ e negro, e também permanecer ‘nobre’ e educado, em oposição a ‘degenerado’ e deseducado”. Vigentes desde a antiguidade clássica, tais ideais operaram, segundo o autor, como instrumentos de controle social, produzindo uma acentuada standardização corporal. Na transição do Século XIX para o Século XX, por exemplo, como expõem Soares e Fraga (2003), ainda se buscava na Europa a estruturação de uma atitude corporalmente rígida e elevada, sinal exterior da retidão moral e do esplendor da alma, que revelasse igualmente virtudes arquetipicamente masculinas, tais como hombridade, robustez e autoconfiança, por meio da regulação dos movimentos, a qual demarcaria a excelência dos corpos retos e a desarmonia dos corpos desalinhados.

Desde a eflorescência da modernidade, de acordo com Midol (1998, p. 3), na cultura ocidental, especialmente na Europa, a identificação do indivíduo com seu corpo ocorreu por meio do ideal da máquina: “nossas técnicas corporais, aquelas que dão sentido ao gesto, sempre encontraram na máquina seu modelo de funcionamento”. Essa argumentação pode ser ilustrada por meio da clássica metáfora do navio proposta por Mauss (2003) para representar o corpo que começa a praticar natação, quando o aprendiz treina para tomar água na boca e cuspi-la de volta ao mesmo tempo em que bate suas pernas, para ajudar em sua propulsão, como um barco a vapor. Segundo Midol (*op. cit.*), as imbricações do artifício para com a

natureza e da técnica para com o corpo evoluíram de maneira tal, que uma lógica robotizante teria se generalizado, inclusive na arte ocidental.

Todavia, principalmente desde os anos 1970, movimentos culturais inspirados nas tradições ritualísticas, artísticas e espirituais advindas da África, da Ásia, da Oceania e das Américas do Sul e Central têm sido reaquistados, e agora os artistas ocidentais podem “aprender a dança africana, a Capoeira, seguir rituais de possessão”, iniciar-se “na umbanda e no candomblé” e permitir-se a “praticar aquilo que sua mitologia lhes havia interditado: o transe, a fusão com a natureza, a busca de uma afiliação totêmica, a experiência de incorporar ancestrais e espíritos” (MIDOL, 1998, p. 6), enfim, trabalhar para despir seus corpos da couraça robótica adquirida ao longo dos últimos séculos. Frank Totino, discípulo de Keith Johnstone desde 1976, queixa-se da dificuldade imposta aos processos criativos em impro pela rejeição à ideia de possessão na cultura europeia: “o modo de pensar eurocêntrico não permitia a noção de ser possuído pelos espíritos. Nós certamente não queríamos perder o controle de nós mesmos” (TOTINO, 2010, pp. 16-17). Bissell e Haviland (2018) rematam que a cultura ocidental tem relutado fortemente em admitir a existência de um corpo desregrado ou descontrolado, que se recusa a permanecer passivo ou a ser constrangido por demandas socioculturais calcadas na parametrização estética embasada pela racionalidade objetiva.

Retornando à questão da corporalidade na Europa do Século XIX, nos termos de Hasse (1999, p. 29 *apud* SOARES & FRAGA, 2003, p. 83), “o domínio do corpo, bem proporcionado, representava a autêntica disciplina exercida sobre si próprio. Uma composição elaborada que desvendava o requinte interior”. Mesmo que tal normatização tenha sido abrandada, principalmente a partir do último quarto do Século XX, ela ainda hoje responde preeminentemente pela maneira como os europeus vivenciam suas corporalidades (EVANS, 2008)⁶⁸. Contemporaneamente, no caso dos atores, eventuais esforços no sentido de suplantar a rigidez, o regramento, a nobreza, a conformidade e o adestramento do corpo representam, antes de tudo, travar uma batalha contra essa marcante herança cultural, que, em Portugal, foi institucionalizada por intermédio de singularidades discriminativas.

De acordo com Serrado (2014), depois de séculos, ao longo dos quais a corporalidade foi menosprezada em Portugal – por estar relacionada ao mundano e ao pecado, em razão da preeminência da alma, ligada ao divino –, na transição do Século XVIII para o Século XIX, a sociedade portuguesa tomava consciência da necessidade de compreender seu corpo, de regulá-lo e desenvolvê-lo, de modo a conquistar uma saúde mais robusta e um melhor equilíbrio social. Àquela altura, segundo o autor, o corpo transmutava-se em um recurso fundamental na batalha contra os desregramentos e, coincidentemente, em um dispositivo capaz de direcionar a vida mais para o trabalho e menos para o prazer.

Desvinculada da performance artística, mas de certo modo vinculada à experiência cultural, a educação física despontava em Portugal em fins do Século XVIII, com o propósito de fortalecer o corpo e propiciar a coesão social, para atender às exigências de uma moral baseada no autocontrole, no respeito pelos outros e no vigor do espírito, em conformidade com a perspectiva *mens sana in corpore sano* (SERRADO, 2014). Os exercícios físicos preconizados como adequados a essa conjuntura, capazes de suscitar uma boa saúde e uma boa conduta, eram os treinamentos corporais derivados do militarismo e as atividades aristocráticas e sempiternas, tais como a esgrima, a dança, a caça, o tiro e a equitação. Como se pode observar na Foto 20, algumas dentre essas práticas ecoam ainda hoje em temas levados à cena no teatro de improviso em Portugal.

⁶⁸ No que se refere, particularmente, ao âmbito acadêmico, Sousa Santos (2018, p. 159) pontifica que “as epistemologias do Norte têm grande dificuldade em aceitar o corpo em toda a sua densidade emocional e afectiva sem o tornarem mais um objeto de estudo (...) O corpo torna-se, assim, necessariamente uma presença ausente”.

Na segunda metade do Século XIX, permanecia a diretiva social de fortificar e adestrar os corpos dos cidadãos portugueses, embora vigorasse uma generalizada resistência ao trabalho corporal. Em 1872, por exemplo, Augusto Filipe Simões, lente catedrático da faculdade de medicina da Universidade de Coimbra, pontificava que “à maior parte da gente repugnam os exercícios ginásticos. A uns parecem prejudiciais (...); a outros ridículos, porque as pessoas sérias não se ocupam de semelhantes exercícios”, os quais seriam “impróprios de moços bem-educados, mas (adequados apenas para) arlequins e acrobatas” (SIMÕES, 1872, p. 134 *apud* SERRADO, 2014, p. 231). Assim, a despeito dos sentimentos coletivos de abastardamento vigentes em fins do Século XIX – relacionados à crença de que a raça portuguesa estaria definhando física e moralmente, por conta do sedentarismo e do afastamento da vida militar, os quais se relacionavam diretamente à perda do Brasil colonial em 1822 e ao *Ultimatum* britânico⁶⁹ de 1890 (SERRADO, *op. cit.*) – os portugueses pareciam insistir no desprezo ao trabalho corporal, considerado como atividade desimportante, própria somente para atores e circenses, os quais eram tidos à época como cidadãos menoscabáveis.

Foto 20 – Separados por Marco Martin (ao centro), Marco Graça (à esquerda) e Ricardo Soares iniciam um duelo de espadas, diante de Nuno Fradique (encoberto), na apresentação do espetáculo “Ser ou Não Ser Shakespeare”, na tarde de 19 de agosto de 2018, na Quinta de Regaleira, em Sintra



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Em princípios do Século XX, permanecia o sentimento de decadência em Portugal, e, em 1908, por intermédio do lema editorial “Regeneremos a Raça”, o jornal *O Século*

⁶⁹ Entregue em janeiro de 1890 pelo governo do primeiro-ministro Lord Salisbury, o *Ultimatum* britânico exigia que Portugal retirasse suas forças militares do território compreendido entre as colônias de Angola e Moçambique, região que atualmente engloba Zâmbia e Zimbábue. A adjudicação do governo de D. Carlos I ao imperativo do governo britânico foi entendida pelos republicanos portugueses como uma humilhação nacional.

publicava depoimentos de médicos e educadores, descrições de casos clínicos, reproduções de inquéritos escolares e relatórios de visitas a hospitais para “demonstrar os sinais de degenerescência da população portuguesa e da urgência da criação de mecanismos de prevenção médica e social como forma de ‘acudir ao definhamento pavoroso da raça’” (SERRADO, 2014, p. 235). O sentimento disseminado de decadência atingiu seu ápice nos anos 1920, quando se instaurou uma maior atenção política às supostas debilidades orgânicas da população, problema para o qual se recomendava o exercício físico racional e metódico. Naquele momento, ainda que persistisse o desânimo da população com relação ao trabalho corporal, fosse para fins desportivos, fosse para propósitos de entretenimento, registrou-se um discreto aumento do interesse das classes mais baixas pela prática desportiva, particularmente com respeito ao futebol, lavrando-se assim as sementes de uma concepção do esporte como espetáculo e como negócio, que viria a se consolidar décadas mais tarde.

Até a terceira década do Século XX, portanto, a corporalidade em Portugal não estava necessariamente vinculada à arte ou à cultura. A atenção ao corpo intercorria a partir de uma perspectiva instrumental, submetida aos ditames do adestramento, do progresso social, do controle psicofísico, do desenvolvimento moral e da reminiscência dos ideais perdidos da nobreza, do heroísmo e do triunfo militar. Ainda assim, mesmo que timidamente, boas perspectivas se descortinavam para o corpo na sociocultura portuguesa. Lamentavelmente, foi em tal contexto que sobrevieram a doutrinação, o nacionalismo, o isolacionismo, as atrocidades e o hermetismo cultural que caracterizaram a ditadura do Estado Novo português, de matriz autoritária e antidemocrática, de celagem intervencionista e disciplinadora, que surgiu como plataforma das variadas correntes antiliberais e anticomunistas, por elas celebrado em razão de sua capacidade de enquadrar e salvaguardar os interesses das elites políticas e dos interesses econômicos dominantes (CHORÃO, 2007; PINTO, 2010). Infelizmente, os corpos dos portugueses, artistas ou não, foram perduravelmente sofreados e devastados pelo regime ditatorial militar.

Com o amparo de Gil (2017a; 2017b) e Vicente (2017), pode-se assegurar que constitui uma imperícia discutir a corporeidade na arte portuguesa desprezando os acontecimentos sociais, culturais e políticos que tipificam o período histórico do Estado Novo, o qual vigorou em Portugal desde a aprovação da Constituição de 1933 até sua derrocada pela Revolução de 25 de abril de 1974, caracterizando um recorte temporal de 41 anos, marcados por um regime ditatorial conservador, repressor e autocrata, que deixougilvazes profundos na identidade portuguesa⁷⁰. Segundo os autores, também se deve pensar o fazer artístico e a retomada da efervescência cultural em Portugal – no que tange ao ofício atoral em geral, e à performatividade do corpo em particular – a partir do momento posterior à Revolução de 1974, diante da premência de reapropriação espaço-temporal perdida em razão da ditadura perpetrada por António de Oliveira Salazar, haja vista a indispensabilidade de se inventar novos corpos, mesmo na ausência de referências artísticas nacionais, e, por fim, de se reassumir o protagonismo na construção de corpos disponíveis para a realização artística.

⁷⁰ A partir deste ponto, em decorrência da temática da corporalidade, o presente documento necessariamente precisa abordar algumas questões referentes à brutal ditadura implementada por Salazar em Portugal, a qual foi caracterizada por mais de quatro décadas de horrores que deixaram marcas na forma pela qual os portugueses ainda hoje se relacionam com seus corpos. Por não pertencer à sociocultura portuguesa, o autor da investigação registra aqui seu pudor, seu respeito e sua dificuldade em ocupar um lugar de fala tão importante para discorrer acerca de um problema que a ele é impossível apreender completamente. Assim, eventuais equívocos na narrativa aqui empreendida resultam tão somente de seu distanciamento dos fatos discutidos no texto, jamais de qualquer espécie de empatia com o ditador português ou com seus infelizes simpatizantes. O autor da presente pesquisa repudia qualquer forma de autoritarismo e manifesta sua mais profunda repulsa pelos abjetos indivíduos e grupos identificados com o nazi-fascismo, inclusive seres repulsivos tais como António de Oliveira Salazar e Jair Messias Bolsonaro, bem como seus eleitores e apoiadores. A ciência e, principalmente, a arte devem existir para denunciar seus crimes contra a humanidade e para dar-lhes combate, não para suavizar suas atrocidades.

Como relata Vicente (2017), o coercivo passado sócio-político deixou profundas marcas na cultura portuguesa e, por conseguinte, em suas peculiaridades de realização artística. Nas palavras de Fonseca (2013, p. 34), no Estado Novo, “na falta de uma cultura artística (...) intensa e consistente, sem haver espaço para a expressão individual, apenas vingava uma moral fechada e controlada pelo regime político que pouco se interessou pela cultura”, fazendo com que, no campo da dança, por exemplo, apenas duas grandes companhias tivessem sobrevivido até os anos 1980: o Ballet Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado. No campo teatral, Paranhos (2012) registra algumas companhias que, durante a regência salazarista, perseguiram a inovação em termos de métodos de trabalho e de repertório, dentre as quais se destacam o Teatro do Povo, de 1936, os Comediantes de Lisboa, de 1944, os Companheiros do Pátio das Comédias, de 1948, o Teatro Nacional Popular, de 1957 e o Grupo Teatro Moderno de Lisboa, de 1961. De acordo com a autora, no período ditatorial também se distinguem alguns grupos universitários, dentre os quais o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra e os Cênicos de Direito e de Letras de Lisboa.

Foto 21 – Os Instantâneos improvisam seu espetáculo “Evaristo” no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, na noite de 7 de dezembro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Marco Martin, Marco Graça e Nuno Fradique]

O período salazarista permanece como referência cardinal para a corporalidade dos *performers* portugueses, inclusive para os artistas da cena impro. Um dos espetáculos mais elogiáveis do repertório do coletivo Instantâneos, a obra improvisada “Evaristo”, baseia-se no contexto artístico-cultural das décadas de 1930 e 1940, período inicial do Estado Novo. Na

Foto 21, os Instantâneos instauram em palco um clima de severidade para estabelecer a plataforma⁷¹ de uma história improvisada em uma das apresentações de seu espetáculo.

Vicente (2017) apensa que a censura do regime salazarista a qualquer forma pública de expressão e o medo da repressão restringiram ao conservadorismo as possibilidades de manifestação corporal, relegando aos espaços privados quaisquer afirmações corpóreas individuais. Gil (2017b, p. 25) recorda que, durante o salazarismo, “a arte é uma questão privada. Não entra na vida, não transforma as existências individuais”. Em tal conjuntura, a Revolução de 25 de abril de 1974 representou um evento histórico com influxo altamente significativo nos estratos social, cultural e político da vida em Portugal, compreendendo a maneira como o corpo era percebido, e a forma como a relação entre os corpos era vivenciada na cultura portuguesa (FAZENDA, 2017). A Revolução revigorou em Portugal, acima de tudo, “a urgência de fazer teatro, de pôr em cena os textos e os autores proibidos, de ganhar um público que se afastara das salas de teatro e (...) de afirmar diferenças estéticas e artísticas para concretizar sonhos de teatro adiados” (BRILHANTE, 2009, p. 127).

Findo o período autocrático do Estado Novo, os artistas de Portugal foram instados a se deparar com as necessidades de auto-reconhecimento e de auto-reinvenção, a partir do disfemismo “os portugueses não têm corpo” (MELO, 1993 *apud* VICENTE, 2017, p. 6). Assim, principalmente desde os anos 1990, a ausência de asserção corporal, até então refletida no escopo limitado das artes em Portugal, ensejou esforços de realização nos quais, gradualmente, se buscou restaurar a centralidade da corporalidade como lócus da afirmação artística pessoal e grupal, ascendendo-se por fim à intensificação corpórea como característica distintiva da prática nas artes performáticas portuguesas contemporâneas – não apenas como um ato de liberação individual, mas antes como movimento coletivo de resistência. A partir dos anos 1990, por exemplo, artistas performativos portugueses passaram a enfatizar a subjetividade em seus trabalhos, de modo a dar primazia àquilo que o corpo regularmente sente e faz, buscando uma aproximação à pessoa comum, dispensando as técnicas corporais como exibições de virtuosismo em espetáculos distanciados do público (FONSECA, 2013).

Tendo por perspectiva o compêndio histórico analisado, ao se indagar acerca do lugar atualmente ocupado pela corporalidade nas artes performativas em Portugal, respostas multifacetadas podem ser obtidas, tais como aquela manufaturada por Tércio (2017): o corpo português se encontra na contemplação nostálgica da história individual e do passado coletivo, no mérito e no fardo de Portugal ter sido uma potência colonizadora, nos ciclos dos cidadãos que deixam sua terra natal e daqueles que retornam para suas aldeias, na ressonância de antigas glórias e na experiência da dor e do decesso. Nessa trama, reportando-se ao terremoto que devastou Lisboa no dia 1º de novembro de 1755 – não obstante algo semelhante possa ser dito acerca do cataclismo consumado pela ditadura salazarista –, o autor discorre metaforicamente a respeito da importância da queda na arte performática em Portugal: “se um corpo tem a habilidade de tremer como treme a terra; se um corpo tem a empatia de ouvir o rugido da terra e os uivos dos ventos, fazendo esses movimentos ecoarem em suas entranhas, aquele corpo pode colapsar parcialmente; sim, ele cairá, mas cairá de pé” (TÉRCIO, *op. cit.*, p. 157). Assim, o corpo português se reergue na arte.

Tavares (2017), por sua vez, recupera a importância da tradição e do sofrimento como elementos constituintes das artes performativas portuguesas, evidenciando o legado da tristeza, do pranto e da morte como herança umbrátil da corporeidade. Emblematicamente, a autora decreta que se morre em Portugal como se morre em qualquer outro lugar, mas os

⁷¹ No Sistema Impro, a plataforma corresponde aos momentos iniciais de uma situação, cena, ou história. A partir dela serão estabelecidos os alicerces para a construção das improvisações. Alguns autores defendem que a plataforma precisa obrigatoriamente definir quatro variáveis fundamentais para que se possa começar a improvisar uma história: quem são os personagens, que relações existem entre eles, quais são seus objetivos e onde eles estão. Em inglês, tais elementos correspondem ao acrônimo *CROW*: *characters, relationship, objectives e where*.

corpos daqueles que perduram sofrem de uma maneira diferente. No palco, a autora emenda que o resgate da herança portuguesa transcorre por meio do bailado que se dança com os pés sobre as sombras daqueles que morreram para cada um.

Nesse panorama de dor e superação, de acordo com Vicente (2014b, p. 2), a geração de encenadores e artistas performativos portugueses que emergiu a partir dos anos 1990, “consciente da instabilidade de valores, das aporias sociais e políticas (...) reivindicou novas formas de se pensar e fazer teatro”, experimentando possibilidades renovadas de “linguagens artísticas e novos procedimentos técnicos, sem obsessões de coerência temática ou ideológica”, com o intuito de estabelecer uma nova relação de cumplicidade com a audiência, buscando incluir o público na construção performativa de seus espetáculos, “privilegiando a ideia de um teatro de ‘vivência’, que perdura até hoje”.

Ao discorrer acerca dos encenadores dessa geração, Brilhante (2009, p. 129) atesta que “todos eles foram e são adeptos da performance, (...) da improvisação” e também “de uma recusa da auto-complacência na relação com a sociedade e com os públicos”, enquanto Freitas (2011) atribui à geração de coletivos teatrais formados a partir de 1986⁷² uma qualidade de jogar com a estranheza, e o mérito de instigar o espectador à problematização, pavimentando seu caminho em direção a uma desmistificação, para justapor a teoria e a prática, para entelhar o jogo e a reflexão. Esse conjunto de encenadores também foi responsável por interpretar esforços sistemáticos para romper o isolamento que até então caracterizava a comunidade teatral portuguesa, descrita por Pais (2005, p. 3) como “ensimesmada, com poucos contactos com o exterior” e defasada “relativamente aos discursos artísticos e teóricos internacionais”.

O retrato esboçado por Vicente (2012, p. 70) acerca da chamada “geração da década de 1990” no teatro português comporta manifestações performativas inovadoras – as quais frequentemente recorrem à improvisação, inclusive durante os espetáculos –, e que procuram “celebrar, acima de tudo, a experiência do presente e a ideia de um teatro sempre em movimento”. Trata-se de uma geração de encenadores que, segundo o autor, perseguiu uma compreensão ampla das artes performáticas, tendo empreendido, por exemplo, esforços sistemáticos para amalgamar o teatro e a dança. Característica das culturas europeias, a tendência de se demarcar uma apartação entre a dança e o teatro revela, para Barba (2006), um profundo abismo, no qual constantemente o ator se arrisca a oscilar e cair, sendo o maior indicativo desse desequilíbrio a negação de sua própria corporalidade. Em contraste, tal partição pareceria absurda a um artista performativo oriental.

Vicente (2014b, p. 2) destaca igualmente, pelos artistas da geração de 1990, a descoberta de novas perspectivas de comunicação com o público, centradas na anastomose entre a corporalidade e a presença cênica, e estabelecidas “em torno da relação de empatia que se estabelece em cada espectáculo, na qual os espectadores são levados a testemunhar no seu corpo o experienciado (sensitivamente) pelos *performers*”. Por meio dessa nova relação, abandona-se a identificação sugerida pelos modelos precedentes de representação – em que o audiente se põe na posição de um personagem –, para que o espectador seja levado a figurar, em seu próprio corpo, a ação cinestésica, as sensações e a energia do artista performático.

Outrossim, na virada do Século XX para o Século XXI, instaurou-se nas artes performativas portuguesas uma inovação de âmbito aparentemente estético, mas propriamente cultural, na relação entre artistas e público, a qual também estearia o advento do teatro de improviso em Portugal: um convite para que o espectador não apenas se relacione afetivamente com a encenação em uma contemplação distanciada, mas para que se responsabilize pelos acontecimentos que se sucedem no decurso da performance. Tal relação

⁷² Em junho de 1985, Portugal assinou o Tratado de Adesão à Comunidade Econômica Europeia, e a ela aderiu a partir do dia 1º de Janeiro de 1986, passando a conceder total prioridade à sua integração (SOUSA, 2000).

de responsabilização ocorre a partir de uma ação comprometida do público, por intermédio da experiência estética, “a partir da forma como os espectadores são incentivados a dar uma resposta ao experienciado” (VICENTE, 2014b, p. 2), em coadunação com o nexo da “estética da responsabilidade” de Hans-Thies Lehmann (cf. LEHMANN, 2006). Não por coincidência, a corporeidade encontra homizão em tal perspectiva. Nessa estética, Lehmann defende que o corpo do ator “precisa ser abjugado das restrições do personagem mimético, tradicionalmente derivado do texto dramático, e deixado livre para se apresentar de uma maneira puramente performativa” (CARLSON, 2015, p. 588).

Nas palavras de Vicente (2014b, p. 3), a prática teatral em Portugal tem, desde os anos 1990, “patenteado esta característica vital: explora a presença empática dos corpos para, através deles, se insinuar sobre o espírito (...) num movimento senciante de autoconsciência e de autodefinição”, caracterizando assim a pujança transformadora do teatro português contemporâneo – operar “como um reflexo incorporado do espectador, em direcção a um melhor entendimento de si mesmo, a um ‘acréscimo de ser’”. Para Fazenda (2014, p. 84), o início da década de 1990 abaliza um fértil momento para que os artistas performativos portugueses potencializem uma criatividade marcada pela “veemência que emana da presença dos seus corpos em palco, das suas linguagens, dos seus discursos”. Vicente (2014a, p. 83) acresce que, em tal período, o corpo se apresenta como um “agente de transformação da forma de se sentirem e pensarem os espectáculos ao vivo, especialmente num contexto português que atestou mudanças tão marcantes no panorama das artes performativas desde a Revolução de Abril”.

As mesmas singularidades podem ser imputadas ao teatro de improviso, embora o desenvolvimento da cena impro em Portugal não tenha sido, de modo algum, a única ocorrência artisticamente relevante nesse notável processo de renovação, transformação e aprimoramento das artes performáticas portuguesas, que, apesar de ter atingido seu ponto culminante nos últimos anos do Século XX, teve, de fato, seu prelúdio na década de 1970.

Admitir que as egrégias conquistas obtidas pela geração de 1990 tenham incitado uma considerável renovação nas artes performativas portuguesas não significa concionar que o triunfo daquela linhagem de artistas tenha sido o único elemento desencadeador das circunstâncias culturais, artísticas e estéticas que permitiram a eclosão da improvisação como espetáculo em Portugal. Como exemplos, registram-se ao menos dois coletivos teatrais forjados na incandescência da Revolução de 25 de abril de 1974 – o Joana Grupo de Teatro e o coletivo O Bando, ambos ainda em atuação –, cujos processos criativos e propostas cênicas guardam uma relação tão íntima com os temas explorados na presente investigação que, mesmo na provável ausência de uma documentação histórica capaz de comprovar tal ascendência, talvez seja possível aventar que os processos de criação hodiernamente empreendidos por improvisadores portugueses, especialmente no que tange à espontaneidade e à corporalidade, tenham sido inspirados pelos legados daqueles grupos e/ou de outros coletivos que eventualmente tenham seguido experimentações artísticas semelhantes.

Fundado no ano de 1974, em pleno contexto da Revolução dos Cravos⁷³, e ainda em plena atividade, o grupo de teatro O Bando vem promovendo, há mais de quatro décadas, de acordo com Werneck (2009), uma ampla pesquisa sobre o trabalho do ator, com minuciosa atenção sobre a mobilidade corporal, investindo “nos conceitos de corporalidade e oralidade na prática cênica” (WERNECK, *op. cit.*, p. 15) e levando “o jogo dos corpos (...) até limites extremos” (*id.*, p. 12). Assim, em termos de trabalho corporal, tais qualidades caracterizam um pioneirismo que, presumivelmente, antecede a geração da década de 1990.

⁷³ O cravo vermelho é o símbolo da Revolução de 25 de abril de 1974, em razão de os soldados favoráveis ao fim da ditadura salazarista terem colocado cravos nos canos de suas armas ao amanhecer daquele que seria o último dia do regime militar. A flor tornou-se um emblema da liberdade em Portugal (CUNHA, 2008).

Formado em 1978 e ainda atuante nas ruas e nos palcos portugueses, o Joana Grupo de Teatro originou-se nas aulas de trabalho corporal ministradas por Águeda Sena na Oficina de Teatro e Comunicação no Conservatório de Lisboa. Tendo por referência o trabalho do Living Theatre – porém aparentemente sem qualquer relação com o legado de Keith Johnstone –, os processos criativos do grupo assemelham-se extraordinariamente à criação no Sistema Impro. Bragança (2014, p. 49) reporta que os processos criativos do Joana se esteiam em um “método de trabalho coletivo, apelando para a (...) criatividade de cada um”, originando “dramaturgias muito próprias” a partir do “trabalho do ator com base na improvisação”, pela “utilização de temas ‘retirados’ ou inspirados no quotidiano”. A corporalidade também exerce um papel essencial para os atores do Joana, que se dedicam a “um teatro físico, baseado na capacidade de criação e de resposta do corpo aos diversos estímulos, de um corpo que é trabalhado como um todo, procurando desenvolver as suas capacidades sensoriais, gestuais, os seus impulsos, as suas abstrações”, visando apresentar seu jogo “em função da realidade, seja a partir de um simples objeto, de um tema, de uma palavra, de um som, de uma situação ou de um elemento musical”, “dando origem a uma dramaturgia que lhe é própria”, e que revela “um conjunto significativo de signos e símbolos essencialmente não verbais” (BRAGANÇA, *op. cit.*, p. 64).

Foto 22 – O espetáculo “A Origem do Medo”, apresentado pelo grupo Sem Rede na noite de *Halloween* de 2018, na Quinta da Ribafria, em Sintra, depende fortemente da ativação do efeito de presença cênica pelos improvisadores



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Paulinho Cintrão, Luana Proença (abaixada), André Sobral e Ricardo Karitsis]

Com relação aos criadores identificados com a geração de 1990, Vicente (2014c) reporta, a exemplo do excerto apresentado a seguir, como aqueles artistas, inspirados na dramaturgia pós-dramática e nos preceitos experimentais da performance, introduziram

profundas transformações no modo de pensar e fazer teatro em Portugal. Dentre tantas práticas de renovação e alomorfia, o autor avulta a exaltação da corporalidade, a ênfase na improvisação e o enaltecimento do efeito de presença, qualidades atualmente valorizadas pelos coletivos portugueses de impro, tais como o grupo Sem Rede, mostrado na Foto 22.

Concedeu-se uma nova ênfase ao corpo, recorrendo a técnicas de improvisação e presença cênica em busca de novas linguagens performativas. A procura de uma “autenticidade” física levou ao desenvolvimento de diferentes práticas, no sentido da descoberta de um novo vocabulário corporal, com inspiração na Nova Dança Portuguesa, que nascera no início daquela década. A influência da dança se notabilizou em várias criações, sob uma forte inspiração do trabalho da dança-teatro de Pina Bausch, sendo comum a inclusão de bailarinos ou coreógrafos nas produções teatrais. Tal influência proporcionou uma maior eloquência do corpo nas criações teatrais, fornecendo à racionalidade semiológica dominante um espectro mais amplo para a criação estética. (VICENTE, 2014c, p. 63)

No contexto de reformação que caracterizou os anos 1990, coletivos de criação como o Teatro Meridional e a Associação Teatral Olho, além de artistas como a diretora Lúcia Sigalho, dentre outros tantos nomes marcantes, são destacados por Vicente (2014c) como representantes inequívocos da pulsação criativa que vigorou nos anos 1990 em Portugal, por terem sido capazes de mobilizar tanto o público quanto a crítica, no que se refere à emersão de novos campos de fruição e de análise. O autor encontra na atriz e encenadora Lúcia Sigalho, por exemplo, uma referência importante para o trabalho corporal como meio primordial da performatividade; nos processos de criação coletiva do grupo Olho, Vicente (*op. cit.*, p. 64) percebe “um certo cultivo pelo risco físico por parte dos atores, e pela dimensão mais orgânica dos corpos”; e no repertório do Teatro Meridional, o autor divisa o protagonismo do ator, a partir de uma releitura da tradição da *Commedia dell’Arte*, por meio da qual são alcançadas formas inovadoras de eloquência física, as quais elevam a novos patamares o trabalho do ator com seu corpo.

Não por acaso, foi na década de 1990, também em Lisboa, mais precisamente no ano de 1996, quando nasceu a Companhia do Chapitô, que o teatro de improviso começou a despontar em Portugal, a partir de um percurso amparado na corporalidade dos atores. Desde sua fundação, a Companhia do Chapitô vem mantendo, segundo Leme (2008, p. 6), “um ininterrupto processo de produção de espectáculos nos quais a comédia, o improviso, a gestualidade, o *clown* e o épico se encontram entre as linhas primordiais das suas criações”. Por exemplo, em sua histórica montagem de D. Quixote, que estreou em 2002, com direção do britânico John Mowat, com José Carlos Garcia e Ricardo Peres no elenco, a Companhia do Chapitô confiou na improvisação como “ferramenta principal tanto no processo de construção do espectáculo quanto nas suas apresentações” (LEME, *op. cit.*, p. 22), elegendo “como foco central a poética produzida pelo corpo do actor” (*id.*, p. 88). Formado em artes e animação circense pela Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo do Chapitô, o ator Ricardo Peres foi um dos pioneiros do teatro de improviso em Portugal, pela fundação, juntamente com César Mourão e Carlos M. Cunha, do grupo Commedia a la Carte, criado no dia 22 de novembro de 2000, em uma das salas do Chapitô, onde o trio havia se conhecido, e que, ainda hoje, permanece como o nome mais sonante⁷⁴ da cena impro portuguesa⁷⁵.

⁷⁴ Tal parecer foi emitido por Marco Graça, diretor artístico do grupo Instantâneos e do Festival Espontâneo de Teatro de Improviso. Aparentemente, até meados de 2019, ainda não havia sido publicado nenhum documento acadêmico ou registro jornalístico que empreendesse uma apreciação histórica do movimento impro em Portugal. Diante dessa lacuna, embora não constituísse objetivo deste trabalho, o autor da presente investigação requisitou a Marco Graça, um dos sujeitos da etapa empírica desta pesquisa, e profundo conhecedor do cenário impro português, a gentileza da elaboração de um breve relato acerca do surgimento do teatro de improviso em Portugal, bem como de seus principais *players* na atualidade. Tal documento constitui o Anexo A do presente relatório de investigação, de onde foram extraídas diversas informações que embasam a argumentação mostrada ao final desta subseção do quadro teórico referencial.

Cardoso (2017) reporta que a primeira apresentação de um espetáculo diretamente identificado com o Sistema Impro em Portugal ocorreu em um pequeno palco especialmente construído no primeiro andar do restaurante do Chapatô, no ano 2000. Na ocasião, sem referências anteriores no país, apenas com o suporte de alguns livros sobre impro e a partir de algumas noites de experimentações com base na formação comum aos três, adquirida no Chapatô, os atores Peres, Mourão e Cunha, do então nascente grupo Commedia a la Carte, foram os primeiros portugueses a levar ao palco a improvisação como espetáculo, na vertente dos jogos de *short form*, com a prevalência do humor.

Foto 23 – Os Improváveis apresentam seu espetáculo “Beca Beca” no Teatro Villaret, em Lisboa, na noite de 30 de abril de 2019



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Gonçalo Sítima, Pedro Borges e Marta Borges]

Nos anos seguintes⁷⁵, o grupo promoveu competições de Teatro-Esporte entre comediantes sem formação em impro, mas que ajudaram a popularizar o gênero em Portugal. Em 2008 e 2011, respectivamente, nasceram os dois outros coletivos que, juntamente com o grupo Commedia a la Carte, constituem atualmente as três maiores companhias profissionais de impro em Portugal: Os Improváveis e Instantâneos. Sob a direção da holandesa Sanne Leijenaar, Os Improváveis, retratados na Foto 23, foram o primeiro grupo português a pesquisar a modalidade *long form*, a buscar formação especializada no âmbito internacional e a representar Portugal em festivais. Dois dentre os integrantes do grupo Os Improváveis,

⁷⁵ O parecer de Marco Graça, dos Instantâneos, coincide com a apreciação gráfica da cena impro portuguesa esboçada por André Sobral, do grupo Improv FX, que realiza uma representação pictórica dos coletivos de teatro de improviso em Portugal, no recorte temporal considerado pela pesquisa. O modelo de André Sobral constitui o Anexo C deste documento.

⁷⁶ Em consonância com o depoimento de Marco Graça, registrado no Anexo A da presente investigação.

Marta Borges⁷⁷ e Pedro Borges⁷⁸, são atores submetidos a formações profissionais ministradas pelo diretor John Mowat, da Companhia do Chapatô. Os Instantâneos, por seu turno, surgiram quando atores também com passagem pelo Chapatô se submeteram a um treinamento sistemático e especializado com Pablo Pundik⁷⁹ – improvisador argentino radicado em Madri, onde dirige o Teatro Asura e participa do coletivo Impromadrid – e implementaram, pela primeira vez em Portugal, um espetáculo no qual improvisadores com formação se apresentavam em um formato competitivo.

Entre os anos de 2012 e 2015, a partir de cursos ou projetos paralelos conduzidos pelos coletivos Instantâneos e Os Improváveis, surgiram diversos grupos de impro que, em sua maioria, foram extintos. Poucos dentre os coletivos remanescentes mantêm periodicidade regular em suas apresentações, dentre os quais se destacam Improvisto, Sem Rede, Cardume e também Improv FX, que nasceu como Improvio Armandi e que, juntamente com Instantâneos e Commedia a la Carte, compõe a etapa portuguesa da investigação empírica aqui desenvolvida. Para Graça (2015), os motivos mais significativos pelos quais a cena impro se estabeleceu em Portugal foram a ruptura com as normas do teatro tradicional e a proposta de uma linguagem artística despretensiosa e acessível a um público que estava distante do teatro.

Pode-se considerar, assim, que uma parte majoritária dos improvisadores portugueses deriva direta ou indiretamente da Companhia do Chapatô e, em razão de tal genealogia, é possível relacionar a emergência do movimento impro em Portugal ao contexto histórico de abertura e diferenciação promovido pela geração de 1990, muito embora o Chapatô tenha desenvolvido uma estética singular dentro do panorama do teatro português, na qual a corporalidade recebe forte influência da prática circense e da disciplina do *clown*⁸⁰.

O corpo do improvisador português, forjado em grande medida no Chapatô, assume então características peculiares, haja vista que, em razão de tomar por base artística e estética a fusão entre o teatro e o circo, “numa procura constante de equilíbrio entre a palavra e o gesto, a Companhia [Chapatô] demonstra um maior peso no lado físico ou corporal” (CASALS, 2012, p. 24), permitindo que a performatividade de seus atores jogue “constantemente com os incidentes do improviso a seu favor, usando a comédia como instrumento para questionar os aspectos da realidade física e social” (CASALS, *op. cit.*, p. 23). Não por coincidência, Leme (2008) tem na *Commedia dell’Arte* um modelo de análise para o trabalho dos atores da Companhia do Chapatô. Em decorrência de tal ascendência, pode-se argumentar que a geração de 1990 contribuiu para reerguer nos atores portugueses uma propensão para a improvisação, para a qual seus corpos já se encontravam vocacionados.

⁷⁷ A formação profissional de Marta Borges em artes cênicas principiou em 1999, no curso de Expressão Dramática ministrado por Bruno Schiappa na Companhia do Chapatô.

⁷⁸ Em entrevista por meio digital ao autor desta investigação, Pedro Borges revelou que sua grande aprendizagem ocorreu em 2008, com a holandesa Sanne Leijenaar, com quem Os Improváveis tomaram contato com as técnicas de *short form*, embora somente em 2010, através de formações profissionais em Chicago, o improvisador estudou o *long form* e passou a “entender o Improviso como Arte Teatral séria”.

⁷⁹ A narrativa da formação em impro ministrada por Pundik aos Instantâneos está registrada no segundo episódio do podcast “Como é que isto começa?”, produzido pelo grupo e disponível em: <<http://www.instantaneos.pt/podcast/>>.

⁸⁰ Um parecer especializado acerca da relação entre o surgimento da Companhia Chapatô e a contextualização histórica que caracteriza a geração da década de 1990 do teatro português encontra-se no Anexo B da presente pesquisa.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 Orientação epistemológica

As competências requeridas para o exercício da improvisação artística antepõem a atenção para o momento presente, de maneira que a criatividade se afigura como uma resposta para aquilo que está acontecendo “aqui e agora”, o que torna a improvisação um procedimento amplamente consciente (LEÃO, 2014), a respeito do qual os atores se encontram aptos a arrazoar. Em virtude dessa peculiaridade, ainda que a atividade improvisacional possa se assemelhar, para olhos desatentos, a uma performance irrefletida ou imponderada, sugere-se que os sujeitos que vivenciam a experiência do improviso, bem como seus processos criativos e suas práticas, sejam capazes de acessar cognitivamente tais vivências, e percorrer acerca delas. Desta feita, encetam-se as condições para que se possa aceder ao entendimento dos significados e das experiências vividas pelos pesquisados a partir das perspectivas dos próprios sujeitos, os quais se mostram como os melhores avaliadores de suas vivências individuais (cf. LÉVY & AUTHIER, 1995). Tal constatação remete, naturalmente, aos protocolos qualitativos de investigação.

Em função de suas características relacionadas à capacidade de lançar luz sobre determinados aspectos do mundo social, à sensibilidade de retratar pessoas e suas circunstâncias, à propriedade de despertar novos entendimentos acerca das interações entre os seres humanos e seus ambientes históricos e socioculturais, e à qualidade de desafiar narrativas dominantes e vieses disruptivos, a abordagem qualitativa de pesquisa apresenta, segundo Leavy (2015), diversas similaridades com o trabalho artístico, o que torna tal perspectiva uma escolha preferencial para o estudo científico da atividade artística.

Em concordância com esse ponto de vista, Pereira (2016a) perfilha a primazia das metodologias qualitativas para investigar a improvisação nas artes performativas, de modo a buscar um balanceamento entre a construção de conhecimento próprio e a experiência artística, estética e reflexiva, tendo por perspectiva favorecer uma preponderância semelhante entre teoria, prática e observação/interpretação. Ángel (2012b) também apregoa uma participação ativa do pesquisador de teatro de improviso com relação aos processos criativos e espetáculos analisados em seu processo de investigação, de modo que possa experimentar em seu próprio corpo aquilo que ocorre com seus sujeitos de pesquisa.

Castellary (2015, p. 15) proclama que a articulação entre a teoria e a prática do teatro – num processo em que o investigador faz coincidir suas inquietações acadêmicas com sua própria vivência artística – configura “o único caminho possível para as pesquisas cênicas”. De modo conexo, Bissell e Haviland (2018) percebem o trabalho analítico e a experiência imersiva do pesquisador como complementares na investigação da corporalidade em artes performativas. Para Whitton (2009), há uma relação integral entre estudar performance e fazer performance, movimento que necessariamente esfumaça os limites entre pesquisador e praticante. Em coadunação a tais premissas, na presente pesquisa, segue-se a perspectiva de Boyle (2017), que concebe o percurso investigativo em artes como a jornada de um pesquisador-protagonista ou de um artista-acadêmico capaz de combinar a prática criativa com conceitos científicos e discursos artísticos, em busca da convergência de seus estudos e experiências para um ponto nodal onde se encontram o conhecimento e a imaginação.

Na pesquisa teatral, assevera Buscatto (2008), os processos de criação frequentemente se acham invisíveis ao exame exterior, por conta de seu caráter antessignano, em decorrência de seus aspectos introspectivos, ou em razão de sua impenetrabilidade até mesmo para os atores envolvidos. Tais características justificam, para a autora, a implementação de jornadas de longa duração para a coleta e para a análise dos dados empíricos, por intermédio das quais

talvez seja possível apreender os momentos aprioristicamente invisíveis, e, simultaneamente, íntimos e sociais, que sustentam os processos criativos. Sob tal abordagem, a meta do pesquisador deve ser “revelar as sensações, os sentimentos, as emoções que acompanham o trabalho artístico, bem como as dimensões mais sociais que o organizam – notadamente seus princípios de justificação, seus critérios de julgamento e seus modos de transmissão” (BUSCATTO, *op. cit.*, p. 7). Paralelamente, em conformidade com Sousa Santos (2018, p. 157), deve-se notar que, para acessar o “carácter corpóreo do conhecimento”, isto é, para que o pesquisador possa tratar de conhecimentos “materializados, corporizados em corpos concretos, colectivos ou individuais”, é preciso questionar as epistemologias fundamentadas na ideia de um sujeito racional, para abraçar a perspectiva de um sujeito concreto, empírico.

Nesse âmbito, a presente investigação carrou, além da pesquisa bibliográfica, um estudo de campo de base qualitativa, conduzido sob uma perspectiva intercultural e realizado em duas etapas – correspondentes aos contextos brasileiro e português –, com o objetivo de conferir às reflexões maior base substantiva (cf. MILLS, 1982). Um estudo de campo compreende uma investigação científica norteada pela descoberta de relações e interações entre as variáveis socioculturais e/ou psicológicas que emergem nas estruturas sociais reais (KERLINGER & LEE, 2000). Freeman (2010), por exemplo, interpretou um estudo empírico de amplitude qualitativa para analisar um projeto teatral experimental sob uma ótica intercultural, elegendo a imersão como estratégia de investigação no campo, e advogando a proximidade do pesquisador ao trabalho artístico como ponto privilegiado para efetuar um acompanhamento do fenômeno estudado. O autor explica que a imersão exige que o pesquisador seja reconhecido como membro do grupo social investigado, esteja autorizado pelo grupo a conduzir sua pesquisa e entabule um trabalho de investigação que sirva a interesses julgados como importantes pelos membros do grupo.

3.2 Universo e amostra

Como pontificam Gerhardt e Silveira (2009), o universo de uma pesquisa acadêmica é constituído pela totalidade de indivíduos – pessoas, animais, entidades etc. – que apresentam as mesmas características, definidas em função do problema a ser investigado. Sampieri, Collado e Lucio (2015, p. 252) definem o universo – ou a população – como “o conjunto de todos os casos que concordam com uma série de especificações”. Para os autores, a população deve ser estabelecida em decorrência de suas características de conteúdo, de lugar e no tempo, enquanto a amostra constitui “uma unidade de análise ou um grupo de pessoas, contextos, eventos, fatos, comunidades etc. de análise” (*id.*, p. 251) acerca da qual são coletados dados, sem que obrigatoriamente seja representativa da população estudada.

Assim, o universo da presente investigação congloba os coletivos teatrais brasileiros e portugueses devotados ao Sistema Impro de Keith Johnstone, que mantêm atividades regulares de ensaios e de apresentações de teatro de improviso e/ou de competições, no caso dos grupos identificados com o Teatro-Esporte.

Lamentavelmente, pode constituir uma tarefa difícil, senão impossível, precisar a dimensão e as extremas desse universo. Por exemplo, Horta e Muniz (2015) conduziram um recenseamento de coletivos brasileiros de improvisação entre 2013 e 2014, contabilizando um total de 32 grupos de impro, dentre os quais 75% se encontravam na região sudeste, onde se localizam os estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, considerados os três mais importantes polos culturais do país. Não obstante, o autor do presente estudo participou de diversas competições regionais e nacionais de Teatro-Esporte precisamente durante esse mesmo recorte temporal, verificando empiricamente que, apenas no estado de Rio de Janeiro, havia aproximadamente 30 grupos em atividade, estimando então que aquele quantitativo

possivelmente ultrapassasse 60 ou 70 grupos brasileiros de impro. Do outro lado do oceano Atlântico, infelizmente parecem não haver registros acadêmicos que indiquem a amplitude do universo referente aos coletivos portugueses identificados com o Sistema Impro, embora, muito provavelmente, essa população seja menor do que no Brasil⁸¹.

Mesmo diante das agruras em determinar o tamanho do universo perscrutado pela pesquisa, foi possível assentar um expediente para extrair uma amostra a ser operacionalizada na investigação, a partir daquele universo apenas parcialmente conhecido. Endossando-se a posição de Patton (1990), sancionou-se, portanto, uma tática de amostragem não probabilística e intencional, com seleção de três grupos brasileiros e três coletivos portugueses de improvisação, em acordo com critérios de tipicidade e conveniência, a saber: Baby Pedra e o Alicate (Brasil); Cachorrada Impro Clube (Brasil); Imprudentes (Brasil); Commedia a la Carte (Portugal); Improv FX (Portugal) e Instantâneos (Portugal).

Radicados em Lisboa⁸², os três grupos portugueses apresentam um grau muito mais elevado de profissionalização do que os três brasileiros, todos sediados na cidade do Rio de Janeiro. Nesse aspecto, dentre os grupos brasileiros de impro com maior autonomia profissional elencados no trabalho de Hércules (2011), provavelmente apenas Os Barbixas, criados em 2004 na cidade de São Paulo, o Teatro do Nada, formado no Rio de Janeiro em 2003, e a Uma Companhia, que surgiu em 2005 na cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, guardariam certa equivalência em relação aos coletivos portugueses. Contudo, em razão de a investigação aqui pretendida focar a problemática dos processos criativos no Sistema Impro, ao pesquisador pareceu mais relevante trabalhar com grupos que respondessem por uma diversidade mais prolífera, do que com grupos que mostrassem correspondências em sua estrutura administrativa e/ou similitudes em sua capacidade de propiciar a independência financeira de seus participantes, mesmo porque, aparentemente, os coletivos brasileiros de impro possivelmente levam ao menos o dobro do tempo para atingir tal patamar, quando sua empreitada é bem sucedida.

Formados pela Companhia do Chapitô, como se viu precedentemente, os atores do grupo Commedia a la Carte são reconhecidos como pioneiros do teatro de improviso em Portugal. A composição original contava com Ricardo Peres, que completou sua formação como improvisador na cena *improv* de Nova Iorque, nos Estados Unidos, mas que, à época da presente investigação, encontrava-se afastado do grupo. O Commedia a la Carte excursiona regularmente pelo país apresentando *shows* em casas de espetáculo com grande capacidade de público, e seus integrantes conduzem, individualmente, projetos paralelos em outras áreas artísticas. Os Instantâneos, cujos membros vêm de uma formação teatral que antecede suas incursões no cenário impro, sob a tutoria do argentino Pablo Pundik, atuam como coletivo de improvisação desde 2011, dedicando-se também a projetos de teatro em ambientes corporativos. Os membros do grupo sobrelevam a proposta de manter Portugal em posição de destaque no circuito mundial de teatro de improviso, razão pela qual criaram, em 2012, o Festival Espontâneo, atualmente um dos mais importantes da Europa. Por fim, nascido como Improv Armandi no ano de 2012, e desde meados de 2018 denominado Improv FX, o terceiro coletivo lisboeta aqui pesquisado reúne improvisadores oriundos do teatro tradicional, da *stand up comedy* e de formações em impro com encenadores de outros países europeus. Diferenciando-se por intermédio da proposta de improvisar cinema ao vivo, o grupo dedica-se

⁸¹ Assim parecem indicar o depoimento de Marco Graça e o modelo de André Sobral, respectivamente apresentados nos Anexos A e C da presente pesquisa. Depois de alguns meses inserido na cena impro portuguesa, o autor acredita que, nos primeiros meses de 2019, dificilmente tal quantitativo pudesse ultrapassar a marca de 10 grupos em atividade.

⁸² Alguns grupos e improvisadores portugueses mantêm residência artística em localidades tais como Queluz e Sintra, que integram a parte Norte da Grande Lisboa. Sintra é uma vila pertencente ao distrito e área metropolitana de Lisboa, enquanto Queluz é uma cidade do concelho de Sintra.

tanto ao *short form* quanto ao *long form*, divulgando uma rotina regular de ensaios abertos a atores e improvisadores portugueses e estrangeiros.

Os improvisadores brasileiros do Baby Pedra e o Alicate formaram o grupo em 2011, a partir das classes ministradas por Claudio Amado, diretor do grupo Teatro do Nada. O Baby Pedra conta com membros que viajaram ao Canadá para estudar sob a supervisão de Keith Johnstone, e seus integrantes mantêm uma laboriosa agenda de pesquisas em impro com a utilização de bonecos ou *puppets*, máscaras ao estilo da *Commedia dell'Arte* e máscaras contemporâneas, conquanto pareçam privilegiar um forte ritmo de ensaios conduzidos reservadamente, em vez de se apresentar em espetáculos públicos regulares. Igualmente mentorados por Claudio Amado, os Imprudentes se reuniram também em 2011, e participam sistematicamente de competições de Teatro-Esporte, nas quais acumulam premiações, mas sem abandonar a pesquisa do Sistema Impro em *long form*, a exemplo de seu mentor. O terceiro coletivo que completa a amostra da presente investigação, Cachorrada Impro Clube, nasceu no mesmo ano dos grupos anteriores, a partir dos cursos de teatro de improviso que Flávio Lobo Cordeiro ministrou na Companhia de Teatro Contemporâneo, tendo se distinguido em competições nacionais e internacionais de Teatro-Esporte, especialmente na Colômbia e na Argentina, onde gozam de amplo reconhecimento. Tanto Claudio Amado quanto Flávio Lobo Cordeiro⁸³ integraram, em 2004, a formação original do hoje vastamente reconhecido Teatro do Nada, então sob a direção de Gabriela Duvivier, que foi discípula de Keith Johnstone e que, no presente estudo, recebeu o status de informante-chave, como se explica adiante.

3.3 Seleção dos sujeitos

Dentre os seis coletivos de teatro de improviso que compõem a amostra da presente investigação, por intermédio dos critérios da tipicidade e da acessibilidade (LUCERO *et al.*, 2018), foram selecionados 27 sujeitos, sendo 14 artistas brasileiros e 13 portugueses, em razão de nem sempre ter sido possível contar com todos os membros dos grupos analisados como respondentes da coleta de dados atrelada ao estudo empírico. Além dos improvisadores integrantes dos grupos cariocas e lisboetas, foram proclamados como informantes-chave outros quatro sujeitos de pesquisa, aduzidos em função de sua profunda expertise acerca dos temas de interesse do estudo e/ou em razão de sua ampla experiência com o movimento impro brasileiro e com a cena portuguesa de teatro de improviso. Em sua totalidade, o cômputo de sujeitos de pesquisa chegou a 31 (14+13+4) indivíduos, como se detalha nas próximas linhas.

3.3.1 Improvisadores brasileiros

3.3.1.1 Baby Pedra e o Alicate

A formação original do grupo Baby Pedra e o Alicate reuniu, em 2011, quatro não atores – um sociólogo, um advogado, um médico e um cineasta⁸⁴ – que haviam travado conhecimento no ano anterior, por ocasião de um curso livre de impro ministrado pelo ator, improvisador e diretor Claudio Amado na Companhia de Teatro Contemporâneo:

⁸³ O autor da presente investigação participou de cursos regulares de teatro de improviso ministrados no Rio de Janeiro por Flávio Lobo Cordeiro entre 2012 e 2016, na Companhia de Teatro Contemporâneo e no Espaço Mova. No primeiro semestre de 2018, dedicou-se ao estudo do teatro de improviso em *long form* com Claudio Amado, no Sobrado Boemia, também no Rio de Janeiro. Amado e Lobo Cordeiro estão citados na dissertação de Hércules (2011) como importantes precursores do movimento impro no Brasil.

⁸⁴ Eventualmente, alguns membros do Baby Pedra e dos Imprudentes, formados em carreiras não relacionadas ao teatro, obtiveram seus registros profissionais como atores em decorrência do reconhecimento de suas experiências profissionais em impro. No Brasil, a concessão do registro de ator pelo Ministério do Trabalho, em atendimento ao Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED) independe de uma formação técnica ou universitária em Artes Cênicas.

respectivamente, Alberto Goyena, Bernardo Sardinha, Carlos Limp e Taiyo Omura. Os quatro integrantes da primeira formação do Baby Pedra – que permanecem no grupo – foram joeirados como sujeitos da presente pesquisa, assim como outros quatro integrantes que posteriormente se reuniram à trupe: o casal de atores Adriano Pellegrini e Thaine Amaral, ambos graduados em artes cênicas, o músico improvisador Breno Paraizo, que acompanha com seu violão as apresentações do grupo, e a atriz Carol Lobato, que serve ao coletivo principalmente como improvisadora de iluminação e efeitos sonoros. Ao longo dos anos, a composição do Baby Pedra e o Alicate passou por diversas modificações. No momento da coleta de dados realizada para a pesquisa, porém, os oito improvisadores que efetivamente constavam como integrantes do grupo foram todos arrolados como sujeitos da investigação.

Dos três coletivos que formam a amostra brasileira do presente estudo, o Baby Pedra e o Alicate distingue-se por privilegiar o teatro de improviso em *long form*, por investir em números musicais improvisados, por estimar o trabalho com máscaras nos ensaios e nas apresentações, e por dividir o palco com bonecos tais como fantoches⁸⁵. As máscaras, os bonecos, alguns figurinos e os demais itens de indumentária, em sua maioria, são confeccionados por Bernardo Sardinha, que também parece desempenhar a função de diretor artístico do grupo, enquanto Adriano Pellegrini opera como uma espécie de diretor cênico e Taiyo Omura intervém como diretor musical da trupe, embora o grupo dispense a rigidez de tais títulos, ou mesmo qualquer atribuição formal de funções. Outra particularidade do Baby Pedra e o Alicate é a aquiescência de seus integrantes a uma rotina regular de ensaios, de maneira sistemática e disciplinada, ao longo dos anos, nas noites de segunda-feira, no último andar da clínica mantida pelo médico otorrinolaringologista e improvisador Carlos Limp, que também vem a ser o informante mais velho desta pesquisa, tendo nascido no ano de 1960.

Em termos de treinamento corporal pregresso, os integrantes do Baby Pedra e o Alicate apresentam desenvolvimentos qualitativamente dissemelhantes. Os atores do grupo, Adriano Pellegrini e Thaine Amaral, receberam capacitação formal em dança e expressão corporal em seus cursos de graduação, tendo sido iniciados nas técnicas difundidas por Meyerhold, Laban, Grotowski, Bausch e outros importantes encenadores anteriormente mencionados nesta pesquisa. Pellegrini também recebeu treinamento avançado em técnicas de palhaçaria, enquanto Amaral se dedicou ao *jazz* e à dança contemporânea. Carlos Limp e Taiyo Omura e foram alunos diretos de Keith Johnstone, em 2012, no Canadá. Como outros tantos cariocas, vários membros do grupo praticaram (e ainda praticam) atividades desportivas de maneira sistemática: Carlos Limp e Thaine Amaral, por exemplo, citaram a natação, enquanto Taiyo Omura mencionou o remo. As artes marciais também apareceram entre as práticas corporais preferidas pelos integrantes do Baby Pedra, bem como por membros de outros coletivos brasileiros, como se mostra mais à frente. Omura nomeou o supracitado *Aikido* japonês, enquanto Pellegrini aludiu à arte marcial israelense do *Krav Magá*, que comporta técnicas de defesa pessoal e proteção de terceiros por meio de combate corpo-a-corpo, luta com facas e conflitos com utilização de armas de fogo, com base na análise de incidentes violentos em arenas civis e militares (COHEN, 2010).

A curiosidade de Bernardo Sardinha com respeito a diferentes disciplinas cênicas – notadamente a mímica, as máscaras e os fantoches – conduziu o grupo a investigar novas possibilidades no tocante à corporalidade. De forma eminentemente autodidata, através de

⁸⁵ Os fantoches e as marionetes são bonecos animados por pessoas, e a principal diferença entre os dois reside na forma de manipulação. Enquanto as marionetes são suspensas por fios invisíveis e geralmente têm seus braços e mãos movimentados pelos dedos do artista, os fantoches – também chamados títeres ou bonifrates – são manipulados internamente. Cabe notar que, em alguns estados da região Nordeste do Brasil, registra-se um tipo particular de teatro de bonecos, praticado por artistas do povo e denominado Mamulengo, que se baseia na improvisação livre do ator e guarda “elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e (...) remanescentes dos espetáculos da *Commedia dell’Arte*” (SANTOS, 2007, p. 20).

pesquisas em livros e em vídeos tutoriais hospedados em canais de Internet, Sardinha enriqueceu seu repertório estético e performativo, amplificando admiravelmente as potencialidades criativas do Baby Pedra. A contracenação dos atores com bonecos⁸⁶, com estruturas humanoides encimadas por máscaras e com criaturas construídas diante do público a partir de peças de figurino e itens como cabides e instrumentos musicais, levou o elenco a explorar corpos surpreendentes e inauditos, até então talvez percebidos como impossíveis de serem materializados no palco. Segundo Tillis (2003, p. 366), o desafio crucial da arte da manipulação de bonecos – no inglês *puppetry* – consiste em “apresentar personagens por meio de um contexto de significação diferente dos reais seres viventes”, os quais não raramente são vistos como obras de arte obtidas por meio de um processo artesanal de natureza frequentemente ritualística. A rigor, segundo o autor, não se pode atribuir a esses bonecos as propriedades relacionadas ao efeito de presença, mas é possível falar da “aura” que eles produzem ao serem utilizados por artistas performativos versados em sua manipulação.

Foto 24 – Observados por Bernardo Sardinha (ao fundo, com o boneco do Escritor), Taiyo Omura (parcialmente encoberto), Adriano Pellegrini (ao centro) e Carlos Limp improvisam uma canção ao final do espetáculo “Puppet Fiction”, em 9 de novembro de 2017, na quarta noite do Festival Universitário de Teatro de Improviso



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Tal direcionamento artístico se coaduna com o panorama contemporâneo da arte do titerismo, que, ao longo do Século XX, sofreu uma profunda transformação, passando de uma abordagem baseada na animação a uma perspectiva orientada para o animismo, a partir da

⁸⁶ Todos os objetos com os quais o grupo contracena – sejam eles fantoches ou formas criadas no instante a partir da junção de máscaras, cabeças de bonecas, panos, pedaços de manequins ou outros materiais – são chamados “bonecos” pelos improvisadores do Baby Pedra e o Alicate.

qual o treinamento formal dos artistas pôde transcender as convenções técnicas e artesanais do ofício, para alcançar uma concepção sensível da arte, focada na animação de múltiplas formas, na subjetividade visual da dramaturgia e no desenvolvimento da consciência do artista com relação a um entendimento plural da corporalidade (ASTLES, 2010). Esse movimento possivelmente se origina das performances dadaístas apresentadas no final dos anos 1910 em centros europeus tais como Berlim, Paris e Zurique, em que eram amplamente utilizadas máscaras e títeres (GOLDBERG, 1979).

Por conta dessa herança performativa, nas cenas do Baby Pedra, podem ganhar existência real entes minúsculos, criaturas voadoras, monstros de duas cabeças ou mesmo tipos absolutamente comuns “interpretados” por um fantoche, enfim, toda uma gama de personagens que, na maioria dos grupos de impro, existe apenas na imaginação dos atores e dos espectadores. Como evidencia a Foto 24, nos espetáculos do Baby Pedra e o Alicate, novos corpos se multiplicam em cena, carregados de estranheza e inundados de encantamento, cabendo aos improvisadores encontrar soluções em suas próprias corporalidades para dar prosseguimento à contracenação. Aqui cabe ressaltar a posição de Cohen (2017), acerca da perspectiva de que a criatividade do artista que se dedica à arte do titerismo não reside na imposição de sua vontade sobre os utensílios que manipula, mas em moldar suas escolhas performativas ao encontro com seres não-humanos, em uma celebração da agência de objetos que são criaturas essencialmente teatrais, cuja existência subsiste na realidade partilhada entre artistas e espectadores. No espetáculo “Puppet Fiction”, por exemplo, toda a narrativa dramática é conduzida pelo boneco do Escritor, único personagem a se comunicar diretamente com o público e a movimentar os improvisadores em cena para construir as histórias acordadas entre ele e o espectador, como se os atores fossem os bonecos, numa brincadeira de inversão da manipulação entre humanos e não humanos.

Os oito improvisadores do Baby Pedra e o Alicate que foram apartados como sujeitos da presente investigação tiveram seus nomes codificados de acordo com a seguinte padronização, ulteriormente replicada para os demais coletivos que compuseram a amostra da pesquisa: [Sobrenome do improvisador_Abrevidatura do nome do grupo_Iniciais do país de origem]. Assim, a encriptação [Sardinha_Baby Pedra_BRA] refere-se ao improvisador Bernardo Sardinha, componente do grupo Baby Pedra e o Alicate, originário do Brasil.

3.3.1.2 Imprudentes

Oriundos da mesma escola que promoveu o encontro dos integrantes do Baby Pedra e o Alicate, os cinco membros fundadores dos Imprudentes também advieram de fora do meio teatral, com exceção de Marcelo Piriggo, ator, dublador e jornalista. Os demais Imprudentes – o engenheiro químico Cauê Costa, o arquiteto Marcello Cals, o administrador Rafael Tonassi e o músico “Neurastênico” Ramon Ribeiro – acumulavam pouca ou nenhuma experiência em artes performativas antes de sua iniciação nos cursos livres de teatro de improviso ministrados por Claudio Amado na Companhia de Teatro Contemporâneo. Aproximadamente dois anos depois de sua celebrada estreia, os Imprudentes se viram privados do imaginativo Ramon Ribeiro, que voluntariamente se afastou por motivos pessoais, e que era reconhecido por muitos artistas da cena impro carioca como um dos mais miríficos improvisadores do Rio de Janeiro. Seguiu-se um período de transição para os improvisadores remanescentes, que se mantiveram nas competições de Teatro-Esporte, para depois enveredarem também pelas pesquisas com a improvisação de formato longo.

Um bom caminho para se compreender a trajetória dos Imprudentes no circuito competitivo de Teatro-Esporte do Rio de Janeiro pode ser a parábola *Hacelgolgana*, publicada por Omar Argentino Galván em duas versões (GALVÁN, 2013; 2018a). No texto, o informante-chave da presente investigação conta a história de alguns adolescentes de Palermo, em Buenos Aires, que, jogando futebol em um parque público até altas horas da

noite, decidem que está na hora de retornar para suas casas, e combinam pôr fim ao jogo assim que qualquer um dos times vencer, e que, para ganhar o jogo, basta alguém marcar um gol. Momentos depois, um dos meninos consegue driblar a defesa adversária e se depara com o gol vazio. Sua escolha é chutar a bola para fora do campo, sem marcar o tento que finalizaria a partida. Espantados, os outros meninos perguntam ao primeiro porque razão ele havia escolhido deliberadamente perder aquele gol, para dele ouvir “Eu quero continuar jogando” (GALVÁN, 2018a, p. 75). O autor da parábola conclui que, em impro, deve-se jogar para que todos possam ganhar, e que, se perder o jogo significa continuar jogando, a lição dos meninos de Palermo foi apreendida. Na opinião do autor da presente pesquisa, que dividiu o palco com os Imprudentes em diversas ocasiões, este é precisamente o espírito que marca o grupo. Os Imprudentes foram finalistas em inúmeras competições de Teatro-Esporte, não por desejarem sagrar-se campeões, mas porque queriam seguir jogando.

O percurso artístico dos Imprudentes é marcado pelo contato permanente com o público, pelo carisma, pela generosidade e pela homogeneidade do talento de seus improvisadores, que evidenciam no palco uma rara sintonia. A predileção do grupo pelas tramas intrincadas e inteligentes, bem como pelos recursos do solilóquio e da narrativa em cena aberta, pode transmitir a equivocada impressão de que a corporalidade constitui uma preocupação menor para os improvisadores, porém tal sensação se dilui à medida que o grupo consegue imprimir, ao longo de suas cenas, uma maior fluidez nas histórias partilhadas com o público. Os Imprudentes também se notabilizam por encomiar como lições de vida os princípios fundamentais do Sistema Impro de Keith Johnstone, tais como escuta, aceitação e positividade. Aparentemente liderados por Rafael Tonassi, os Imprudentes burilam processos criativos democráticos e altamente participativos, em que todos manifestam reciprocidade na geração e no desenvolvimento de propostas. Para usar as palavras de Stokstad (2003, p. 6), “um grupo em que todos são totalmente amigáveis e confiantes e abertos e seguros uns com os outros”. Os Imprudentes ainda contam, eventualmente, com seu mentor, Claudio Amado, para orientar e supervisionar a direção artística de seus espetáculos.

Rafael Tonassi foi aluno direto de Keith Johnstone, tendo estudado impro também com Dennis Cahill e Shawn Kinley na matriz da companhia The Loose Moose Theatre, fundada por Johnstone e Cahill em Calgary, no Canadá, no ano de 1977. Atualmente, Cahill ocupa o cargo de diretor artístico do Loose Moose, função que herdou do próprio Johnstone. Tonassi e alguns dos outros Imprudentes costumam ser convocados para integrar grupos selecionados de improvisadores brasileiros em festivais e torneios de Teatro-Esporte sediados em vários países latino-americanos. Cabe destacar que integrantes dos demais coletivos que completam a amostra do presente estudo no Brasil também são regularmente elencados como jogadores de seleções brasileiras de Teatro-Esporte.

No que tange ao trabalho corporal de seu elenco, o grupo enfatiza a ausência de qualquer treinamento protocolar em artes performativas por todos seus integrantes, com exceção de Marcelo Piriggo, ator por formação. A exemplo do Baby Pedra, repetem-se com os Imprudentes os antecedentes dos esportes e das artes marciais. Marcello Cals, por exemplo, praticou natação, *jogging*, ciclismo, escalada, remo de caiaque e canoa havaiana, além de *Judô*. Rafael Tonassi é professor de *Jiu-Jitsu*, arte marcial de origem japonesa que foi adaptada para a realidade brasileira, particularmente por meio da influência da família Gracie em escolas de lutas no Rio de Janeiro, nas quais muitos atletas se dedicavam aos desafios de Vale-Tudo, prática que posteriormente evoluiu para os milionários torneios de *Mixed Martial Arts (MMA)*, atualmente populares em todo o mundo, e que se distinguem pela utilização de técnicas corporais oriundas de artes marciais variadas (CAZETTO, 2010). Cals e Tonassi também são músicos percussionistas, e o segundo, como se viu preliminarmente na presente investigação, dedica-se igualmente ao ofício da palhaçaria.

Dentre todas as propostas cênicas contempladas pela etapa empírica da presente investigação, o espetáculo “Impropose”, dos Imprudentes, é aquele que traduz mais efetivamente a ideia de um processo criativo integralmente ancorado na corporalidade, em que o público acompanha cada estágio da criação testemunhando as transformações a que são submetidos os corpos dos atores. Na peça “Impropose”, retratada na Foto 25, a unidade fundamental do processo criativo que se desenrola aos olhos do público é a “pose” – uma construção corporal individual e estática que demanda uma complementação orgânica e espontânea por parte dos corpos dos demais improvisadores. Evidentemente, essa criação coletiva tem por premissa um diálogo permanente entre os corpos dos jogadores, como um jogo de perguntas e respostas por meio da corporalidade, que logicamente remete aos princípios do método de criação da dança-teatro de Pina Bausch (ver: DEY, 2018; PLATEL, 2018; TAVARES, 2017). Contudo, aos Imprudentes parece não importar a sistematização da articulação entre linguagem e movimento, e o grupo compreende o mote do “Impropose” como uma sucessão de imagens mostradas ao público, sem problematizar a fluidez dialógica que permite a transição entre as fotos. Admiravelmente, essa atitude de aparente despreocupação do grupo com as transformações experimentadas por seus corpos conduz naturalmente a improvisação para um processo de criação intuitivo e espontâneo, ancorado na construção conjunta de uma corporalidade intensificada a cada cena.

Foto 25 – Cauê Costa (à esquerda), Marcello Cals (recurvado), Marcelo Piriggo (ao fundo) e Rafael Tonassi (à direita), durante o espetáculo “Impropose”, apresentado pelos Imprudentes no Festival Universitário de Teatro de Improviso, no dia 9 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Os quatro improvisadores que atualmente formam o elenco dos Imprudentes foram selecionados como sujeitos do presente estudo: Cauê Costa, Marcello Cals, Marcelo Piriggo e Rafael Tonassi. A exemplo do coletivo anteriormente apresentado e dos que são mostrados nas próximas subseções, os Imprudentes também tiveram os nomes de seus

membros codificados. Por exemplo, [Costa_Imprudentes_BRA] representa o improvisador Cauê Costa, integrante do grupo Imprudentes, do Brasil.

3.3.1.3 Cachorrada Impro Clube

O elenco inicial do Cachorrada Impro Clube reuniu, em 2011, quatro estudantes do curso profissionalizante de formação de atores da Companhia de Teatro Contemporâneo, agrupados para disputar torneios de Teatro-Esporte, sob a direção de Flávio Lobo Cordeiro, que atuava como treinador do grupo: José Guilherme Vasconcelos, Luiz Felipe Martins, Othelo Nascimento Júnior e Pedro Freitas. Apesar do excelente desempenho da equipe em competições desde sua apresentação de estreia, a composição do Cachorrada variou bastante ao longo dos anos subsequentes. Da formação original do grupo, no momento em que se realizou a coleta de dados para o presente estudo, remanesceu apenas Luiz Felipe Martins, ao qual se juntaram, em 2013, o ator e administrador Leandro Austin e, subsequentemente, em 2015, o engenheiro de *software*, ator e humorista de *stand up comedy* Leonardo Reis, conhecido como Gigante Leo, em decorrência de ser uma pessoa com nanismo. Durante três anos, depois dessa saliente mudança em seu elenco, o Cachorrada manteve-se afastado das competições, até que, no segundo semestre de 2018, angariando o reforço dos experientes Daniel Mendonça e Rodrigo Amém, além do estreante Arthur Pimenta, o grupo retornou ao Teatro-Esporte e conquistou importantes resultados em torneios nacionais e internacionais.

Dos três grupos brasileiros que compuseram a amostra desta pesquisa, o Cachorrada talvez seja aquele que batalha com mais afinco pela profissionalização do gênero no Rio de Janeiro. Dois de seus membros atuam como professores de teatro de improviso: Martins ministra aulas para crianças e adolescentes em importantes escolas cariocas, enquanto Austin compõe o corpo docente da Escola de Formação de Oficiais da Marinha Mercante, onde provê cursos de improvisação para futuros oficiais de Náutica e de Máquinas da Marinha Brasileira. Luiz Felipe Martins e o Gigante Leo têm na arte sua principal fonte de renda, e Leandro Austin ministra habitualmente treinamentos corporativos e consultorias empresariais com o apoio de métodos provenientes do Sistema Impro. O Cachorrada Impro Clube também se diferencia na cena do teatro de improviso carioca em razão de sua disposição em cingir o humor como linguagem primordial e pela desobediência a regras historicamente impostas aos adeptos do sistema desenvolvido por Keith Johnstone, mas que, quando acatadas de maneira impensada concorrem, no entendimento do grupo, para arruinar a profícua interação do improvisador com seu público. O humor abraçado pelo Cachorrada costuma contemplar criticamente a visão dualista centro-periferia, exaltar a tragicomicidade presente no cotidiano dos marginalizados e reportar o *mondo cane* que assola as regiões mais pobres de um país marcado pela exclusão e pelos desequilíbrios injustos (cf. MURA, 2010).

Reiteradamente envolvidos com turnês pela América do Sul, seja com o Cachorrada Impro Clube, seja com selecionados de improvisadores brasileiros, os dois expoentes do grupo que foram selecionados como sujeitos da presente perquirição, Leandro Austin e Luiz Felipe Martins, também integram outro grupo de impro, os Carioca Joketrotters, em que dividem a cena com Gabriel Sardinha e Tomaz Pereira. Ao lado de Flávio Lobo Cordeiro e de Daniel Mendonça, Luiz Felipe Martins participa regularmente de um *show* de impro muito bem sucedido em bares e casas noturnas do Rio de Janeiro, intitulado “Desce Outra”, em que os improvisadores constroem histórias a pedido do público enquanto sorvem generosas doses de aguardente, embriagando-se à medida que prossegue o espetáculo⁸⁷. O Cachorrada também investe na formação de novos grupos de Teatro-Esporte, tais como Os Sungas Brancas e o Café com Leite, ambos com resultados significativos em apresentações competitivas.

⁸⁷ Espetáculos de teatro de improviso em que os artistas improvisam enquanto ingerem bebida alcoólica, acompanhados da plateia, são tradicionais em diversos países, constituindo uma faceta importante da cultura impro.

Com respeito à corporalidade, o grupo Cachorrada apresenta peculiaridades que se mostram particularmente relevantes para o presente estudo. Como se debateu anteriormente, inúmeros brasileiros manifestam grande afinidade com a folia carnavalesca, mas desempenhar a função de mestre-sala em escolas de samba do grupo especial no carnaval carioca, como é o caso de Leandro Austin, requer uma maestria corporal excepcional. A essa fenomenal competência de Austin foi acrescida a prática da Capoeira, igualmente discutida na revisão de literatura da presente investigação. Luiz Felipe Martins, a seu turno, percorreu outro caminho peculiar com relação à corporalidade, por ter se aproximado da profissionalização como jogador de futebol, chegando muito perto de realizar um sonho nutrido por milhões de meninos brasileiros (KIELING, 2016). Mesmo que, em decorrência de uma grave lesão, Martins não tenha se profissionalizado no esporte, a edificação de sua corporalidade se processou de forma incomum para um improvisador, como demonstra o trabalho de Freitas (2007). Partindo da abordagem das técnicas corporais de Mauss (2003), o autor analisa a estruturação da corporalidade por atletas futebolísticos no Brasil, associando a formatação desse corpo à virilidade, ao prazer físico, à animalidade, ao lúdico, ao prestígio social e profissional, à agressividade, ao sofrimento, à competência física e, por fim, à construção e à regulação da identidade masculina. A esse histórico corporal do improvisador, pode-se acrescentar a prática da arte marcial *Krav Magá*, que Martins adotou como atividade física principal ao abandonar o futebol, e o despertar de novos rumos para a performatividade pelo contato com a disciplina da palhaçaria, por ocasião de sua formação em artes cênicas.

Foto 26 – Leonardo Reis, o Gigante Leo (à esquerda) contracena com Luiz Felipe Martins (deitado), durante o espetáculo “Noite Cachorra”, apresentado pelo grupo Cachorrada Impro Clube no Festival Universitário de Teatro de Improviso, no dia 8 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Aos dois corpos arquetipicamente brasileiros de Leandro Austin e Luiz Felipe Martins, cinzelados desde suas infâncias, respectivamente, no alegórico “país do carnaval” (cf.

HOLLANDA, 2013) e no propalado “país do futebol” (cf. FRANCO Jr, 2013), o Cachorrada Impro Clube alberga ainda um terceiro integrante, que, em razão do nanismo, dispõe de uma corporalidade *sui generis*, como ilustra a Foto 26. Malgrado sua condição, a presença do Gigante Leo estadeia um magnetismo prodigioso que avulta o humor ácido e perspicaz do comediante. Não por acaso, ao analisar a corporalidade de artistas com deficiências físicas, Platel (2018) reputa que tais indivíduos parecem ter alguma espécie de vantagem com relação às demais pessoas, como se a deficiência tivesse sido capaz de despertá-los para o fato de que não se pode perder tempo quando se deseja realizar algo especial na vida. Adicionalmente, Zaunbrecher (2016) recomenda que sejam empreendidos mais esforços de investigação acerca de indivíduos com deficiências que sejam praticantes de teatro de improviso.

Os dois improvisadores do Cachorrada Impro Clube designados como sujeitos da presente pesquisa – Leandro Austin e Luiz Felipe Martins – tiveram seus nomes assim codificados: [Austin_Cachorrada_BRA] e [Martins_Cachorrada_BRA]. Com eles, chega-se ao quantitativo de 14 improvisadores brasileiros elencados como sujeitos de pesquisa a partir dos três coletivos que constituem a amostra da etapa brasileira do estudo empírico que aqui se afigura. Desperta atenção o fato de que, dentre esses 14 sujeitos, apenas um seja negro, outro seja oriental e somente duas sejam mulheres, o que pode configurar um indício significativo de que a produção da corporalidade dos improvisadores no Brasil talvez seja atravessada pela norma dominante de gênero e raça (p. ex.: LECCI & PASSOS, 2018; ROSA, 2018). A despeito da mestiçagem étnica e sociocultural, o corpo-encruzilhada do improvisador brasileiro parece ser predominantemente branco e masculino.

3.3.2 Improvisadores portugueses

3.3.2.1 Commedia a la Carte

Formado no ano 2000 por três atores que então integravam a amplamente respeitada Companhia do Chapatô, o grupo Commedia a la Carte é unanimemente apontado como o primeiro coletivo português a levar o teatro de improviso a palco, embora durante algum tempo tenha ficado suscetível a esparsas críticas de que o grupo talvez houvesse tomado um rumo comercial. A partir do início de 2018, provavelmente com a chegada do colombiano Gustavo Miranda Ángel como improvisador convidado, o Commedia a la Carte aparentemente reencontrou-se com os preceitos fundamentais do Sistema Impro, particularmente por optar pela inclusão de protocolos associados ao *long form* em seus *shows*. O efeito causado pelos improvisadores nas plateias é hipnótico: o grupo Commedia a la Carte costuma ser ovacionado em cena aberta ao longo de seus espetáculos.

Apontado por Borges (2002) como uma das estruturas teatrais de referência em Portugal, o Chapatô é amplamente citado na literatura acadêmica lusófona acerca de artes performativas. Dias (2013), por exemplo, destaca o pioneirismo e a originalidade da Companhia do Chapatô com relação ao gênero que seu diretor John Mowat denomina “comédia física” ou “comédia visual”, a qual comporta um amplo universo baseado nas disciplinas da palhaçaria, da mímica e da *Commedia dell’Arte*, engendrando uma linguagem pouco explorada em Portugal. A autora mapeia esse estilo insólito de comédia como um teatro de ações físicas, em que a palavra pode ou não ser usada, e no qual textos clássicos ou originais podem ser gerados ou adaptados por intermédio da improvisação.

Único grupo constituinte da amostra a ter se apresentado no Brasil e em Portugal, no momento da coleta de dados para a presente pesquisa, o Commedia a la Carte contava com dois integrantes fixos – os fundadores César Mourão e Carlos M. Cunha, que aparecem na Foto 27 – e com Gustavo Miranda Ángel como improvisador convidado ao longo de aproximadamente um ano e meio, além de uma banda em palco formada pelo guitarrista Guilherme Marinho, pelo baterista Jaume Pradas e pelo baixista Nuno Oliveira. Além do fundador Ricardo Peres, então envolvido com outros projetos artísticos, tais como música e

teatro de rua, o grupo também teve o português Sérgio Mourato como sonoplasta fixo, e o palhaço e improvisador brasileiro Marco Gonçalves como convidado regular. Cabe notar que o Commedia a la Carte é também o único coletivo da amostra a contar com uma celebridade em seu quadro, haja vista ser o ator César Mourão uma personalidade com notório reconhecimento em Portugal, protagonista em produções televisivas e cinematográficas, estrela de filmes publicitários e apresentador de programas de rádio e televisão com audiência de milhões de espectadores.

Foto 27 – Carlos M. Cunha (à esquerda) contracenando com César Mourão durante a apresentação de “O Pior Espetáculo do Mundo”, do grupo Commedia a la Carte, em 29 de maio de 2019, no Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Até meados de 2019, o grupo Commedia a la Carte contabilizava mais de mil espetáculos de impro somente em Portugal, sendo muito bem sucedido na tarefa de arregimentar um público extremamente fiel. Seus integrantes fixos, Carlos M. Cunha e, principalmente, César Mourão, são dotados de uma capacidade impressionante de comunicação com a plateia. Merece destaque a naturalidade com que ambos interagem com os espectadores, para deles obterem as sugestões que serão usadas em cena. Dentre os seis grupos de impro arregimentados na amostra da presente investigação, o Commedia a la Carte é também aquele que, em termos estritamente quantitativos, bem entendido, obtém resultados mais retumbantes em termos de público, o que certamente se explica por sua trajetória mais longa em comparação com os outros coletivos da investigação: enquanto quatro dentre os

demais grupos foram fundados em 2011 e outro em 2012, o Commedia a la Carte forma plateia e coleciona admiradores desde o ano 2000⁸⁸.

Diante de uma dificuldade em contar com César Mourão como respondente da presente pesquisa, e em função de o ator convidado Gustavo Miranda Ángel ter sido designado informante-chave da investigação, como detalha a subseção correspondente, o grupo Commedia a la Carte cedeu apenas um elemento como sujeito de pesquisa: o ribatejano Carlos M. Cunha, nascido em 1961 na cidade de Azinhaga, terra natal do escritor José Saramago. Cunha encontrou-se com o teatro somente após ter completado trinta anos de idade, depois de ter servido na Força Aérea de Portugal por quase uma década e de ter trabalhado em uma empresa multinacional instalada na capital portuguesa. Insatisfeito com sua vida profissional, a despeito do conforto material proporcionado pelo mundo corporativo, Cunha mudou-se para a pequena cidade de Porto Covo, no litoral alentejano, onde passou a tirar seu sustento do artesanato e começou a praticar teatro. Em pouco tempo, havia regressado a Lisboa e ingressado na Companhia do Chapitô.

Em termos de corporalidade, tanto Cunha quanto Mourão foram submetidos ao intenso sistema de treinamentos que tipifica a preparação de atores da Companhia do Chapitô, e que inclui, como se viu, principalmente o trabalho com o *clown* e com a *Commedia dell'Arte*, mas que também comporta a bufonaria, a pantomima e uma imensa gama de jogos teatrais capazes de sobrelevar a habilidade física, o jogo inventivo e a capacidade improvisacional do elenco, cujos integrantes são então percebidos como atores/*performers*, aptos a “fazer do palco um espaço de energia e criatividade” (LEME, 2008, p. 97). César Mourão, por exemplo, atuou como trapezista e cumpriu estágio profissional como dublê de cinema – duas atividades relacionadas ao elevado risco físico. Em termos desportivos, Mourão mostra predileção pelo esqui de alta velocidade. Único membro fixo do grupo Commedia a la Carte a ser nomeado sujeito da presente investigação, Carlos M. Cunha, que praticou vôlei e *handball* como atleta federado, aparece na representação dos resultados como [Cunha_Commedia_POR].

3.3.2.2 Instantâneos

Criados no ano de 2011, os Instantâneos⁸⁹ têm no elenco Marco Graça, Marco Martin, Nuno Fradique e Ricardo Soares, sendo que este último e Graça tiveram uma marcante passagem pela Companhia do Chapitô. Dos seis coletivos que formam a amostra da pesquisa, talvez sejam os Instantâneos o grupo que expressamente mais se preocupa com a concepção de teatralidade conforme referida por Reinelt (2003). De maneira transcendente à ideia de teatro, e complementarmente ao conceito de performatividade, a teatralidade remete, segundo a autora, a “um modo de percepção visual” (REINELT, *op. cit.*, p. 163) ancorado em uma “ênfase no processo semiótico de transformar material (corpos e objetos) em signos de signos” (*id.*, p. 159), por meio da valorização do corpo e dos “signos verbais, visuais, auditivos e gestuais apresentados a um público, visto como sujeito co-criador do processo de significação” (*ibid.*, p. 163). Como racconta o improvisador Marco Graça, que também assina a direção artística dos espetáculos do grupo, os Instantâneos concedem máxima importância aos aspectos técnicos da encenação, principalmente à iluminação, no intuito de conceder ao público e dele receber uma experiência teatral de qualidade (GRAÇA, 2015).

O projeto artístico dos Instantâneos envolve o aporte permanente de notórias referências literárias, cinematográficas e dramáticas para o espetáculo improvisado, tais como as obras de Shakespeare e Poe, como ilustra a Foto 28, que traz um momento de

⁸⁸ Não por acaso, no modelo de André Sobral (Anexo C), o Commedia a la Carte ocupa uma posição de absoluto destaque em relação aos demais grupos portugueses de teatro de improviso.

⁸⁹ A história detalhada da formação dos Instantâneos, contada em primeira pessoa pelos integrantes do grupo, encontra-se nos episódios #2, #3, #4 e #5 do *podcast* “Como É Que Isto Começa?”, disponíveis em <<http://www.instantaneos.pt/podcast/>>.

“Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan Poe”. Outra criação do grupo merecedora de realçamento é o espetáculo “Evaristo”⁹⁰, que alude ao cinema português das décadas de 1930 e 1940, portanto, aos primeiros anos da ditadura salazarista, período que naturalmente serve como pano de fundo para improvisações de saíbo político. Endossando a perspectiva de Freitas (2011), no sentido de haver grande relevância na análise das trajetórias de coletivos teatrais na cena portuguesa contemporânea, bem como na investigação de suas práticas, pode-se sugerir que os Instantâneos constituem não somente um grupo dedicado ao gênero impro, mas antes um coletivo teatral que amadurece a proposta de romper as regras tradicionais do teatro (cf. GRAÇA, 2015) por intermédio da improvisação como processo e resultado da criação artística. Como ingredientes fundamentais a tal projeto, o diretor artístico (*op. cit.*) enumera a intensa comunicação com o público e a simbiose entre os membros do grupo, que eram amigos antes de decidirem fundar os Instantâneos, em razão de participarem de um circuito de empresas que contratavam atores para atuar em animação cômica para eventos⁹¹, interpretando personagens históricos ou fictícios.

Foto 28 – Marco Graça (à esquerda) contracena com Marco Martin durante apresentação do espetáculo “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan Poe” na Quinta de Regaleira, em Sintra, na noite de 17 de agosto de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

⁹⁰ “Evaristo” é o nome de um personagem do filme “O Pátio das Cantigas”, cuja versão original foi dirigida em 1942 por Francisco Ribeiro. Típica “comédia à portuguesa”, geralmente associada à “idade do ouro” do cinema português (ver: CUNHA, 2016, p. 39), a película retrata um jogo de enganos e sentidos dúbios que ocorre num bairro lisboeta durante as festas dos santos populares. Os personagens principais do filme, Narciso Fino e Evaristo Droguista, foram interpretados respectivamente por Vasco Santana e António Silva. Curiosamente, “O Pátio das Cantigas” ganhou uma segunda versão em 2015, com direção de Leonel Vieira, que escalou como intérprete do personagem Narciso Fino o ator e improvisador César Mourão, do grupo Commedia a la Carte.

⁹¹ A participação de improvisadores portugueses em atividades de animação cômica e/ou sociocultural ganha destaque em uma das seções do capítulo de representação dos resultados desta investigação.

Os Instantâneos são os idealizadores e organizadores do Festival Espontâneo, maior evento internacional de teatro de improviso sediado em Portugal, cuja oitava edição ocorreu em fins de março de 2019. Concebido para fomentar a expansão do gênero impro na cena teatral portuguesa, o Festival Espontâneo busca reunir coletivos e encenadores estrangeiros para propiciar ao público a chance de conhecer outras realidades artísticas fundamentadas na improvisação, bem como para estimular a constituição de novas iniciativas em impro no país (GRAÇA, 2015). O evento também se distingue dos demais festivais europeus de teatro de improviso por conceder proeminência a grupos e improvisadores brasileiros⁹². Além do Festival Espontâneo, o grupo promove, geralmente com periodicidade semestral, oficinas customizadas de formação teatral com improvisadores e encenadores de expressão no cenário europeu, de modo a possibilitar o desenvolvimento contínuo de seus integrantes. Participam das oficinas não apenas os quatro improvisadores que sobem ao palco, mas também os membros dos Instantâneos que desempenham funções mais técnicas, e que são colocados pelo diretor artístico Marco Graça em situação de igualdade com os atores.

Em termos de preparo e treinamento profissional, Marco Martin e Ricardo Soares foram submetidos a formações mais sistematizadas como atores, enquanto Marco Graça e Nuno Fradique têm sua formação relacionada à prática, contando com um trabalho consistente em termos de palhaçaria e *Commedia dell'Arte*. Fradique dedicou-se igualmente ao estudo da mímica, enquanto Graça cursou diversas oficinas no Chapatô envolvendo o trabalho corporal. Também egresso da Companhia do Chapatô, Ricardo Soares – que integra igualmente o prestigiado coletivo teatral MUSGO, sediado em Sintra – praticou longamente a atividade de “forças combinadas”, que, no Chapatô, constitui a base para o trabalho acrobático e circense. Ainda no que tange a experiências pregressas em palco, Graça e Fradique dedicaram-se por um período de aproximadamente dois anos à prática de *stand up comedy*, principalmente em bares e restaurantes de Lisboa. No que se refere às demais vivências em termos de corporalidade, Nuno Fradique é o esportista do grupo, tendo praticado surf, corrida, maratona, ultramaratona e, no quesito artes marciais, conta com algum treinamento em *Jiu-Jitsu*.

Até atingir sua formação atual, os Instantâneos chegaram a reunir um elenco de quase uma dezena de improvisadores, dentre os quais alguns artistas que atualmente integram outros coletivos portugueses de impro. Além de Fradique, Graça, Martin e Soares, a ficha técnica dos espetáculos dos Instantâneos traz alguns nomes recorrentes, os quais compõem a abalizada trupe que concede suporte permanente aos atores. O compositor e pianista pernambucano Glauco César Segundo costuma dividir o palco com os improvisadores, embora a função de músico improvisador do grupo ocasionalmente seja ocupada por renomados artistas portugueses, tais como Gimba e Noiserv. O artista multifacetado João Frazão comanda a sonoplastia em todos os espetáculos dos Instantâneos, e também responde pela comunicação visual, pela cenografia e pelos primorosos figurinos do coletivo. Nuno Gomes é o improvisador de luz, função que tem sua importância acrescida à medida que os Instantâneos buscam apresentar-se em espaços não convencionais. A Foto 28, mostrada anteriormente – a qual que retrata uma cena apresentada de madrugada e ao ar livre –, oferece uma ideia da importância dos figurinos, da cenografia e da iluminação para as obras do grupo.

Os sete artistas que mais frequentemente se apresentam nos espetáculos dos Instantâneos – os improvisadores Marco Graça, Marco Martin, Nuno Fradique e Ricardo Soares, além do músico Glauco César Segundo, do iluminador Nuno Gomes e do cenógrafo/figurinista/sonoplasta João Frazão – foram sinalados como sujeitos da presente

⁹² Da oitava edição do Festival Espontâneo, em 2019, além do autor da presente pesquisa, que se apresentou nos espetáculos “Impro Ensemble” e “O Baile”, participaram também os coletivos brasileiros ImproMime e Grupo de Risco.

investigação, recebendo então codinomes tais como [Graça_Instantâneos_POR], [Martin_Instantâneos_POR] e assim por diante.

3.3.2.3 Improv FX

Desde os tempos em que era conhecido do grande público como Improvio Armandi, o grupo Improv FX atua em peças abertas ao público, mas também realiza apresentações em festas e eventos particulares e empresarias, geralmente tendo como mote de seus espetáculos a cultura *geek*. O grupo é também o único elemento da amostra a ter em seu repertório espetáculos improvisados para crianças. No infantil “Aventuras de Papelão”, por exemplo, contando com adereços confeccionados em cartão, os atores improvisavam histórias de super-heróis e supervilões, nas quais as crianças eram contempladas com o poder de decisão para definir os rumos das aventuras e para influenciar as trajetórias dos personagens. Fichtner (2010), Fiorindo e Wendell (2014) e Koudela (2011), dentre outros tantos pesquisadores, discorrem acerca das inúmeras potencialidades da improvisação teatral criada no instante para o desenvolvimento psicossocial de espectadores infantis.

O elenco fixo do grupo Improv FX conta com o *designer* André Sobral, o engenheiro informático Hugo Rosa e o produtor cultural João Cruz, embora, à época do Improvio Armandi, tenha incluído outros nomes no quadro permanente ou como atores substitutos, tais como Juan Pereira, Paulinho Cintrão, Ricardo Karitsis, Rui Moreira e Telmo Mendes. O coletivo sempre se relacionou fortemente ao universo *geek*, propondo-se a enfatizar o estilo cinematográfico em suas apresentações. Cabe detalhar que, em impro de *short form*, bem como em competições de Teatro-Esporte, jogos envolvendo cinema são bastante comuns, caracterizando um estilo de improvisação que comporta diversas sub-categorias, geralmente relacionadas a cineastas consagrados ou a gêneros cinematográficos⁹³.

De acordo com Herrmann (2018) e Knepper (2018), o termo *geek* remete aos rituais, às práticas de comunicação, aos estilos de vida e aos padrões de consumo associados às tribos urbanas relacionadas a determinados produtos da indústria cultural e do denominado “tecnocapitalismo”, especialmente histórias em quadrinhos, séries televisivas, videogames, desenhos animados, filmes e livros de ficção científica. Por conta de sua identificação com a cultura *geek*, o coletivo participou de todas as edições da feira Comic Con Portugal⁹⁴ desde 2014, com espetáculos tais como “Trailer”, “Trailer 2 – O Improv Contra Ataca”, “Jogo dos Tronos – Uma Paródia Improvisada” e “COMIX”.

O grupo Improv FX, retratado na Foto 29, conta com os integrantes que apresentam a formação mais heterogênea em teatro de improviso dentre os três coletivos portugueses analisados. Em seu desenvolvimento como improvisador, cada membro do grupo seguiu um caminho completamente diferente do outro. André Sobral começou a praticar Teatro-Esporte em 2007, na Suécia, país em que residiu durante o cumprimento de um serviço voluntário europeu. De retorno a Portugal, juntou-se aos Instantâneos, com os quais participou de diversos programas de formação em impro, até sua saída definitiva do grupo. João Cruz iniciou no teatro amador na época da faculdade, tendo seu primeiro contato com o teatro de improviso por meio de *workshops* ministrados por César Mourão, do grupo Commedia a la Carte. Hugo Rosa – que não se considera ator – começou em *stand up comedy*, prática à qual

⁹³ Exemplos de improvisações envolvendo o estilo cinematográfico presenciados pelo autor desta pesquisa em jogos de improvisação no Brasil e no exterior incluem aventura, ficção científica, Quentin Tarantino, pornochanchada, Woody Allen, *spaghetti western*, cinema *noir* e terror.

⁹⁴ Celebrados em diversos países ao longo dos últimos anos, os festivais Comic Con, cuja quinta edição portuguesa se estendeu por quatro dias em setembro de 2018, caracterizam-se pelo encontro de indivíduos predispostos a partilhar experiências de consumo, histórias, vivências, gostos e estilos de vida provenientes do cinema, da televisão, dos *games*, da publicidade e das histórias em quadrinhos.

João Cruz eventualmente também se dedicou. Rosa incorporou o teatro de improviso em seu repertório como comediante a partir do ano de 2010, quando atendeu a oficinas ministradas por Marco Pedrosa, improvisador formado pela escola mantida pelo grupo Os Improváveis.

Em termos de corporalidade, André Sobral e João Cruz aparentemente angariaram maiores recursos, em razão de suas vivências no teatro regular, embora em palco os três improvisadores do grupo não apresentem disparidades significativas no que tange ao trabalho corporal. André Sobral conta com *workshops* de *clown* em seu currículo, enquanto João Cruz participou de várias formações teatrais complementares, tais como mímica e *Commedia dell'Arte*, as quais foram fundamentais para sua atuação profissional. Por exemplo, ao longo de cinco anos, João atuou principalmente em espetáculos dirigidos ao público em idade escolar, período durante o qual o improvisador acredita ter tido suas peças assistidas por mais de vinte mil crianças. Hugo Rosa nunca fez cursos de teatro, nem tampouco foi submetido a treinamentos envolvendo o corpo. Sua formação em artes cênicas foi empírica: aprendeu os fundamentos da prática teatral com João Cruz, à época seu colega de Improvio Armandi, e com Telmo Mendes, que eventualmente se desligou do grupo.

Foto 29 – Diante do público, o grupo Improv FX confabula acerca dos figurinos a serem criados pelos improvisadores para seus personagens, na noite de estreia do espetáculo “COMIX”, no Auditório Carlos Paredes, em Lisboa, em 12 de outubro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: André Sobral, João Cruz e Hugo Rosa]

No que se refere às atividades desportivas, Rosa foi praticante regular de tênis, enquanto Sobral fez natação, basquetebol, *handball* e *ultimate frisbee*, esporte que guarda semelhanças com o *rugby*, porém praticado com um disco em vez de uma bola. Com respeito às artes marciais, Sobral praticou *Karate*, *Judô* e, no momento da coleta de dados para a presente pesquisa, começava a treinar luta com sabres de luz, a exemplo dos filmes da série

“Star Wars”, de modo a favorecer sua atuação em histórias improvisadas que envolvessem ficção científica. Os três improvisadores que formam o elenco do grupo Improv FX tiveram aqui seus nomes codificados como os sujeitos [Cruz_ImprovFX_POR], [Rosa_ImprovFX_POR] e [Sobral_ImprovFX_POR].

No momento da coleta de dados para a presente pesquisa – sobrelevando o espírito de generosidade que caracteriza os seguidores de Keith Johnstone –, o coletivo Improv FX havia enviado uma convocatória para vários atores e improvisadores residentes em Lisboa, oferecendo a oportunidade de treinos conjuntos, realizados com frequência semanal. Por um período de aproximadamente três meses, o autor da presente investigação esteve presente a muitos desses encontros. Cabe avultar que os artistas do Improv FX professam e praticam a inclusão de atores e não atores em seu processo criativo. Nos ensaios abertos do grupo, realizados durante o segundo semestre de 2018 nas noites de quarta-feira, no Centro Cultural Moscavide, antigo Cine Moscavide, em Lisboa, o autor desta pesquisa dividiu o palco com mais de uma dezena de atores e não atores, portugueses e estrangeiros, experientes e iniciantes, que se rendiam ao local para atuar em igualdade de condições com o grupo na criação de seus espetáculos. O Improv FX não tinha nenhum dia fechado de ensaios: todas as etapas do desenvolvimento de seus espetáculos eram partilhadas com pessoas externas ao grupo, mesmo com indivíduos que compareciam aos encontros uma única vez, à guisa de experimentação, e a todos eram oferecidas iguais chances de contribuição.

Como se pormenoriza adiante, tanto a informante-chave Luana Maftoum Proença, quanto o próprio autor da presente pesquisa atenderam aos ensaios do grupo Improv FX em Moscavide. Dentre os outros artistas que compareceram regularmente a tais encontros, em decorrência de sua assiduidade e de seu desempenho, destacou-se o ator português Rui Neto, engenheiro por formação, mas com larga experiência em teatro e que, naquele momento, dava seus primeiros passos em impro. Como improvisador aprendiz do grupo, embora não como membro efetivo do Improv FX naquela altura, com a anuência dos demais improvisadores, Rui Neto também foi declarado sujeito da presente investigação, em razão de sua constante e intensa participação nos processos de criação aqui perscrutados.

À época da coleta de dados para a pesquisa, André Sobral formava, juntamente com os atores Paulinho Cintrão e Ricardo Karitsis, um grupo de impro denominado Sem Rede, com orientação para o *long form*. O coletivo Sem Rede se apresenta como o braço de improvisação da companhia teatral bYfurcação, sediada em Sintra, e que não se dedica exclusivamente ao teatro de improviso. Diretor da companhia bYfurcação, Cintrão foi membro fundador do coletivo Instantâneos e, assim como Karitsis, atuou como improvisador substituto no grupo Improvio Armandi. Em 2013, com a montagem de “O Pedro e o Lobo”, a bYfurcação foi responsável pela primeira apresentação, em Portugal, de um espetáculo de impro para a infância. A exemplo de Rui Neto, também por estar intimamente relacionado ao Improv FX, Cintrão foi igualmente declarado sujeito do presente estudo, embora não pudesse ser identificado como integrante permanente do Improv FX. Em virtude de tais particularidades, os nomes de Rui Neto e Paulinho Cintrão foram codificados como [Neto_ImprovFX*_POR] e [Cintrão_ImprovFX*_POR], com o asterisco denotando suas situações singulares, como sujeitos atrelados ao Improv FX, porém não designados membros fixos do grupo.

Os artistas relacionados ao Improv FX somam-se aos *performers* dos grupos Instantâneos e Commedia a la Carte para agregar à presente investigação 11 sujeitos vinculados a coletivos portugueses de impro – deve-se recordar que Glauco César Segundo, dos Instantâneos, é um músico brasileiro do estado de Pernambuco. A amostra da etapa portuguesa do estudo empírico aqui apresentado comporta, portanto, 100% de improvisadores do gênero masculino, todos assumidamente heterossexuais, muitos deles casados com filhos e

provavelmente quase todos caucasianos⁹⁵, denotando uma configuração corpórea que, a exemplo da fase brasileira da pesquisa, remete à normatização de raça e gênero.

3.3.3 Informantes-chave

A presente investigação contou com quatro informantes-chave, anuídos e legitimados como detentores de conhecimento dogmático a respeito dos temas da corporalidade e do teatro de improviso, além de serem detentores de peremptória vivência prática de cunho intercultural acerca do fenômeno impro. De acordo com Bernard (2006), informantes-chave são membros reconhecidos e reflexivos da comunidade de interesse do pesquisador, que se apresentam como respondentes especializados e confiáveis, e que detêm um conhecimento atestado e discernido acerca da cultura em que se inserem os sujeitos da investigação. O autor sublinha que a técnica de amostragem por meio de informantes-chave é especialmente relevante quando a informação advinda da pesquisa empírica requer um elevado grau de interpretação no que concerne à sua significância cultural.

Para Gomm (2009), os informantes-chave são membros com status superior no grupo de interesse do estudo, e que são capazes de suavizar a jornada do investigador em busca de compreender o mundo dos sujeitos da pesquisa. Analogamente, informantes-chave são considerados por Onwuegbuzie e Leech (2007) como membros de elite da população investigada, isto é, como uma sub-amostra capaz de prover dados que sejam representativos dos outros componentes da amostra. Os autores acrescentam que as vozes dos informantes-chave podem ajudar o pesquisador a atingir a saturação dos dados empíricos, a repleção teórica do estudo e/ou a redundância informacional da investigação, podendo inclusive ser utilizadas para a estruturação de generalizações analíticas, a depender do quanto tais vozes se afigurem como representativas dos demais participantes da pesquisa. Usualmente, realizam-se com os informantes-chave entrevistas estruturadas ou semi-estruturadas (HAWKINS, 2018), conforme se debate nas próximas subseções metodológicas do presente trabalho.

3.3.3.1 Gabriela Duvivier

A atriz, bailarina, diretora e professora de improvisação e expressão corporal Gabriela Duvivier foi a introdutora do Sistema Impro na cena teatral do Rio de Janeiro (MIGUEL, 2014), missão que lhe foi pessoalmente outorgada por Keith Johnstone, de quem foi aluna em Londres, ao final dos anos 1990, depois de cumprir sua formação básica em teatro de improviso com Deborah Frances-White e Tom Salinsky, discípulos de Johnstone e fundadores do coletivo britânico The Spontaneity Shop. Gabriela Duvivier foi professora de Claudio Amado e Flávio Lobo Cordeiro – mentores dos três grupos de impro que formam a amostra brasileira da presente investigação –, além de ter dirigido o primeiro espetáculo de teatro de improviso encenado pelo coletivo Teatro do Nada, do qual foi fundadora.

À época da coleta de dados para a presente pesquisa, a informante-chave residia em Araras, na região serrana de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro, onde concedeu uma entrevista em profundidade ao autor deste trabalho na manhã do dia 11 de janeiro de 2018, a qual foi gravada em meio audiovisual. Além do trabalho com o teatro de improviso, Gabriela Duvivier – retratada na Foto 30 a partir de um fotograma de sua entrevista – se especializou na Técnica de Alexander, que constituía sua principal atividade profissional naquele momento. Associada pela informante-chave à produção de um estado de presença cênica, a técnica de reeducação corporal e coordenação motora desenvolvida nos anos 1920 pelo ator

⁹⁵ O autor deste trabalho não é detentor de qualquer competência (se é que ela existe) para aferir os antecedentes étnicos de um indivíduo com base em seu fenótipo, a menos que haja indicativos óbvios e elementares sinalizando para uma dada descendência. O autor testemunhou, por exemplo, um dos sujeitos portugueses ser carinhosamente designado como “cigano” por dois de seus companheiros de grupo, mas não se encontra habilitado nem a atestar a pertinência genética de tal qualificação, nem a compreender os prováveis significados por ela mobilizados na sociocultura portuguesa.

australiano Frederick Matthias Alexander almeja reorganizar o corpo, visando a otimização de sua funcionalidade por meio de uma redistribuição de processos psicofísicos a partir da cabeça e da coluna espinhal (ROSENBERG, 2008).

Foto 30 – Gabriela Duvivier, no jardim de seu espaço de atendimento e criação, na manhã de 11 de janeiro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

De acordo com Barker (2002), nos anos 1970 popularizaram-se as aplicações da Técnica de Alexander em processos de criação para o teatro, mais especificamente para permitir que os corpos dos atores reagissem de maneira aberta, livre e expressiva a estímulos imaginários. Curiosamente, segundo a autora, inicialmente a Técnica de Alexander foi conjugada ao *Tai Chi* e ao *Kathakali* na preparação corporal de atores treinados pelo método Stanislavski. Contando atualmente com um arcabouço teórico altamente desenvolvido, a Técnica de Alexander oferece ao praticante de artes vivas caminhos para sentir e ressignificar seus movimentos, de modo a aprofundar a compreensão de sua corporalidade e a conexão do artista com seu próprio corpo, resgatando esse corpo de eventuais confinamentos psíquicos e/ou físicos, e potencializando sua funcionalidade performativa (SCHLINGER, 2006).

3.3.3.2 Omar Argentino Galván

Natural de Buenos Aires, na Argentina, e cidadão do mundo desde o ano 2000, em decorrência de sua turnê planetária Improtour – que consiste de três espetáculos *solo* apresentados alternadamente, e de oficinas de improvisação ministradas a improvisadores iniciantes, intermediários e avançados – Omar Argentino Galván é uma das principais referências mundiais em teatro de improviso, sendo autor de um manual de impro globalmente reconhecido (ver: GALVÁN, 2013). Omar Galván é igualmente enaltecido por ser o artista performativo “que implantou a improvisação em vários países, tipo... o pai da

improvisação em língua espanhola”, como explica seu ex-aluno Claudio Amado⁹⁶, do Teatro do Nada: “Foi ele que disseminou a improvisação em vários países [...] Ele ia a um lugar em que não tinha impro, entrava em contato com algum grupo de teatro local, dava um *workshop* e daí surgia um grupo. Por isso, ele é o pai”.

Foto 31 – Omar Galván, durante *workshop* ministrado no Colégio Eduardo Guimarães, no Rio de Janeiro, na tarde do dia 14 de janeiro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

As viagens realizadas por Omar Argentino Galván lhe oportunizam o contato constante com novos caminhos experimentados por improvisadores em todos os continentes, e a partir de tais vivências, o artista desenvolve seus próprios formatos de espetáculos improvisados (VÉLEZ, 2012). Via de regra, ao chegar a um país com sua turnê Improtour, Omar Galván costuma apresentar um espetáculo solo de seu variado repertório, ministrar uma oficina de formação e depois apresentar-se juntamente com os participantes da oficina em um espetáculo coletivamente criado, ao qual Galván confere uma unidade estrutural como diretor artístico. Assim se estabelece um profundo intercâmbio entre o artista e os improvisadores locais, uma troca capaz de legar transformações importantes na cena impro da região e/ou do país que o acolhe. Em termos universais, na opinião de Hércules (2011), Omar Argentino Galván detém uma capacidade laudatória de transportar a orbe literária para o palco, estabelecendo uma poética particular em cada cena, em que sua performatividade mistura o realismo fantástico e a narrativa teatral.

O improvisador, diretor e pedagogo fixou residência mais ou menos permanente em Madri, na Espanha, de onde interpresa visitas frequentes a Portugal e à América do Sul, podendo ser considerado como um profundo conhecedor das cenas impro brasileira e

⁹⁶ O diretor do coletivo Teatro do Nada, Claudio Amado, foi entrevistado pelo autor da presente investigação em diversas ocasiões, com vistas à coleta de material audiovisual para a produção de um documentário cinematográfico acerca do movimento impro carioca. A entrevista em profundidade de onde foi sacado o excerto supracitado foi realizada no dia 26 de setembro de 2017, nos jardins do Museu da República, no Rio de Janeiro. Ainda inédito e em fase de pós-produção, o documentário tem direção conjunta do autor e do cineasta Fernando Bittencourt.

portuguesa. O autor da presente investigação atendeu a um *workshop* de improvisação teatral para iniciados com Omar Argentino Galván no mês de janeiro de 2018, o qual se estendeu por um final de semana. No segundo dia de oficina, registrou em áudio e vídeo uma entrevista plenamente estruturada a partir de quatro perguntas fechadas dirigidas ao improvisador, com duração total de aproximadamente 20 minutos.

3.3.3.3 Gustavo Miranda Ángel

Ex-aluno de Omar Argentino Galván, o ator, improvisador, diretor e educador colombiano Gustavo Miranda Ángel, natural da cidade de Medellín, é detentor de dois títulos acadêmicos em nível de Mestrado, ambos pela Universidade de Antioquia: Mestre em Arte Dramática e Mestre em Direção e Dramaturgia. Tendo como principais interesses a formação do ator, a dramaturgia improvisada e a criação de personagens (ÁNGEL, 2012a), o improvisador sobrestima a corporalidade no desempenho atoral em impro, sendo amplamente reconhecido por seu refinado trabalho corporal⁹⁷. Em suas próprias palavras, em decorrência de sua experiência acumulada em quase duas décadas de atividade, e “conhecendo o trabalho de grupos especializados em impro em países como México, Argentina, Espanha, Equador, Chile e Brasil”, Ángel (2012b, p. 9) acredita ter condensado conhecimentos suficientes para conseguir “determinar os vazios e as necessidades da impro latino-americana na atualidade”.

Foto 32 – Gustavo Miranda Ángel, em apartamento em Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro, no final da tarde do dia 24 de março de 2018



Crédito da fotografia: Fernando Bittencourt

⁹⁷ Em inúmeras ocasiões, o autor desta pesquisa ouviu consagrados improvisadores de diferentes nacionalidades e linhagens artísticas se referirem a Gustavo Miranda Ángel como dono do “melhor trabalho corporal no mundo em teatro de improviso”, como “o mais completo improvisador do mundo”, ou mesmo como “o melhor improvisador do mundo”. Levado a conhecer tais elogios, o artista registrou, em mensagem dirigida ao autor do presente trabalho, uma opinião tão modesta quanto seu incomensurável talento: “Espero não ser o mais completo, porque assim não teria motivos para querer ser”.

Residente na cidade de São Paulo desde 2013, Gustavo Miranda Ángel, retratado na Foto 32, trabalha regularmente com dois grupos de comediantes brasileiros que gozam de prestígio mundial, em razão de sua ressonância na plataforma *online* de compartilhamento de vídeos YouTube: o coletivo Porta dos Fundos e a Companhia Barbixas de Humor. Nos dois grupos, que valorizam a improvisação em seus repertórios, Ángel colabora alternadamente em funções de ator, encenador e dramaturgo. O improvisador também viaja regularmente ao Rio de Janeiro para se apresentar e lecionar em cursos e oficinas de impro, bem como a Portugal, onde ministrou diversos *workshops* e participou de variados espetáculos de teatro de improviso ao longo dos últimos anos, atuando junto a consagrados coletivos portugueses, inclusive Os Improváveis e Commedia a la Carte, grupo com o qual integrou a turnê 2018 dos espetáculos “Os Melhores do Mundo” e “O Pior Espetáculo do Mundo”, apresentando-se em diversas casas de espetáculos em Portugal. Em algumas de suas apresentações profissionais, Ángel dividiu o palco com improvisadores portugueses e brasileiros, em simultâneo.

Nos cursos efetivados pelo improvisador Gustavo Miranda Ángel, a corporalidade desempenha um papel determinante. Assim ocorreu, por exemplo, durante o *workshop* avançado “Dramaturgia, personagens e corpo”, administrado por Ángel em janeiro de 2013, conjuntamente com os também colombianos Maurício Flórez e Adriana Ospina, ao qual atendeu o autor deste documento. Para os propósitos da presente investigação, o informante-chave franqueou uma entrevista no dia 24 de março de 2018, em um apartamento alugado no Rio de Janeiro para o improvisador pela produção do espetáculo “Portátil”, por intermédio da plataforma Air BnB. A bem sucedida peça “Portátil”, em que o elenco do grupo Porta dos Fundos se vale de uma estrutura inspirada em dramaturgia escrita para encenar uma improvisação em *long form*, contou com a participação de Ángel na criação e na supervisão da montagem (SHCOLNIK, 2017). Para a entrevista semi-estruturada realizada em março de 2018, que foi registrada em meio audiovisual, o autor da presente pesquisa contou com o suporte do cineasta Fernando Bittencourt, do grupo carioca Frangos de Makumba.

3.3.3.4 Luana Maftoum Proença

Com seu trabalho em impro marcadamente caracterizado pela corporalidade, a atriz, improvisadora, diretora e professora brasileira Luana Maftoum Proença encontrou na dança contemporânea um caminho performativo diferencial, tendo no método de *Viewpoints* um importante recurso para seus processos de criação. Luana também atribui aos anos em que praticou *handball* em nível de competição um entendimento particular do Teatro-Esporte de Keith Johnstone (ver: PROENÇA, 2013). Assim, o trabalho cênico corporal de Luana Proença – que mantém um *blog* sobre teatro de improviso⁹⁸ amplamente consultado por improvisadores lusófonos – estabelece um permanente diálogo com a dança contemporânea e com o treinamento desportivo.

Bacharel em Interpretação pela Universidade de Brasília e Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, Luana Proença foi uma interlocutora constante do autor da presente pesquisa em seu período de Pós-Doutoramento na Universidade de Lisboa, onde a improvisadora cursava o primeiro ano de seu Doutorado no Centro de Estudos de Teatro. Luana, retratada na Foto 33, por ocasião de um espetáculo em que atuou como convidada do grupo português de teatro de improviso Sem Rede, partilhou com o autor muitas dentre as experiências práticas aqui relatadas, servindo como vértice em recorrentes processos de triangulação de dados empíricos (cf. FLICK, 2017).

⁹⁸ Intitulado “Visando Impro”, o *blog* mantido por Luana Maftoum Proença recebeu o fomento do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, Brasil, e pode ser consultado em <<http://visandoimpro.blogspot.com/>>.

Cada vez mais utilizada no treinamento atoral, principalmente nos Estados Unidos, a técnica de *Viewpoints* foi desenvolvida pela coreógrafa e pedagoga norte-americana Mary Overlie, sendo posteriormente refinada pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau (PERUCCI, 2017). Tendo por base processual a improvisação, o sistema de *Viewpoints* é caracterizado por Pimenta (2017, p. 8) como “uma filosofia de preparação de atores que pesquisa elementos técnicos próprios, e um conjunto de recursos de composição”, constituindo-se como um método que se operacionaliza por intermédio da “proposição de jogos de improviso e estratégias de criação cênica embasados prioritariamente em noções de tempo e espaço, sendo praticado por grupos em seus treinamentos e montagens”. A autora destaca que o método de *Viewpoints* visa o empoderamento do corpo do *performer*, bem como do corpo coletivo que se forma por meio do jogo, culminando na articulação conjunta da criação e da atuação. Classificado por Bogart e Landau (2004) como uma técnica de improvisação que emergiu a partir do contexto da dança pós-moderna, o sistema de *Viewpoints* não é considerado pelas autoras como uma possibilidade de tornar a improvisação um espetáculo ou uma meta para o trabalho artístico: para as criadoras do sistema, a improvisação constitui essencialmente um campo de criação e treinamento performativo.

Foto 33 – Luana Proença momentos antes de entrar em cena no espetáculo “A Origem do Medo”, apresentado pelo grupo Sem Rede em 31 de outubro de 2018, noite de *Halloween*, na Quinta da Ribafria, em Sintra



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Como improvisadora, Luana Proença teve como principais referências formativas os brasileiros Edson Duavy, do grupo E Agora? e Rhena de Faria, do coletivo Musa Heroína, além do colombiano Gustavo Miranda Ángel, do grupo Acción Impro, também nomeado informante-chave na presente pesquisa. Luana também cumpriu o programa básico de impro oferecido pelo renomado centro de treinamento The Second City, mantido em Chicago e Los

Angeles, nos Estados Unidos, onde foi aluna de improvisadores e diretores tais como Tim Paul, Micah Philbrook, Rich Baker, Tim Soltemberg, Craig Cackowski e Holly Laurent.

Os quatro artistas tamisados como informantes-chave do presente trabalho tiveram seus nomes codificados neste relatório segundo a seguinte padronização: [Sobrenome do improvisador_“Chave”_Iniciais do país de origem]. A cifra [Duvivier_Chave_BRA] refere-se, assim, à informante-chave brasileira Gabriela Duvivier. Analogamente, para designar o argentino Omar Galván, o colombiano Gustavo Miranda Ángel e a também brasileira Luana Maftoum Proença, dispõe-se dos códigos [Galván_Chave_ARG], [Ángel_Chave_COL] e [Proença_Chave_BRA].

3.4 Coleta de dados

A pesquisa aqui apresentada fia-se na recolha e na interpretação de uma gama razoável de material empírico, coletado e analisado por multimétodos (CRESWELL, 1998; LUCERO *et al.*, 2018). Chizzotti (2003, p. 221) defende que multimétodos de investigação são eficazes para “o estudo de um fenômeno situado no local em que ocorre, (...) procurando tanto encontrar o sentido desse fenômeno quanto interpretar os significados que as pessoas dão a ele”, enquanto Soares, Kaneko e Gleyse (2015) recomendam a constituição de protocolos qualitativos de pesquisa baseados em multimétodos para estudar a corporalidade.

Na pesquisa qualitativa, consoante Sampieri, Collado e Lucio (2015) e Silverman (2014), são frequentes as estratégias de investigação que utilizam diferentes técnicas coleta de dados, para que se possa obter diferentes perspectivas e percepções acerca das variáveis, contextos, pessoas ou fatos estudados. Os autores acrescentam que, dentre tais técnicas, as mais recorrentes costumam ser a entrevista em profundidade e a observação participante. Freeman (2010), por exemplo, trabalha com um desenho de pesquisa por multimétodos para investigar uma experiência teatral com base na interculturalidade, efetuando sua coleta de dados por meio de observação participante, entrevistas e redação de um diário de campo. A observação participante, as entrevistas, os registros videográficos das práticas e a elaboração de um diário de campo foram técnicas elencadas igualmente por Mello (2011) para investigar possibilidades de treinamento para atores com base na improvisação. Fortier (2008), por sua vez, utilizou as técnicas da entrevista em profundidade e da observação participante para investigar processos de criação de espetáculos cômicos baseados na improvisação em *long form* por trupes nova-iorquinas de teatro de improviso.

A partir de uma abordagem qualitativa baseada em coleta de dados por multimétodos, Woodard (2014) combinou as técnicas de observação simples e participante com entrevistas semi-estruturadas – conduzidas como conversações com seus sujeitos de pesquisa – para investigar questões semiológicas alusivas às diferenças linguísticas entre o teatro dependente de uma dramaturgia previamente elaborada e a *performance* apresentada ao vivo, sem apoio de um texto dramático. Ao aludir às questões acerca de que estratégias metodológicas seguir com o intuito de estudar o trabalho artístico de grupos teatrais portugueses, Borges, Costa e Graça (2014) sugerem metodologias de análise quantitativas e qualitativas baseadas na coleta de dados primários a partir de pesquisas de campo, com suporte de técnicas como estudos de casos, entrevistas em profundidade, questionários, observação participante e análises de indicadores quantitativos e/ou qualitativos. Adotando um encaminhamento empírico congênere, Madeira (2007) emprega a recolha de dados por multimétodos – entrevistas com criadores, observação de espetáculos, participação em laboratórios artísticos – para pesquisar processos criativos em artes performativas.

Em obediência a tais recomendações metodológicas, na presente investigação foram antepostas duas possibilidades preferenciais de coleta de dados junto aos coletivos de impro

brasileiros e portugueses arvorados como estudos de casos – a observação e a entrevista –, às quais foram aditadas duas técnicas de apoio, os registros textuais em diário de campo e os registros fotográficos e audiovisuais. Como dissertam as próximas subseções, as observações compreenderam as modalidades de observação simples estruturada e observação participante, enquanto as entrevistas abrangeram quatro variantes: entrevistas pessoais fechadas, entrevistas semiestruturadas, entrevistas em profundidade e entrevistas grupais focalizadas.

3.4.1 Observações de campo

A observação de campo é uma técnica de coleta de dados cujos objetivos principais se relacionam a: (1) explorar contextos, ambientes, subculturas e aspectos diversos da vida social; (2) descrever as atividades que se desenvolvem em tais contextos, as pessoas e os grupos envolvidos nessas atividades, e os significados de tais atividades para os participantes; (3) compreender processos, eventos e interrelações entre pessoas, e suas situações ou circunstâncias, bem como os padrões sociais e culturais que emergem das experiências humanas; e (4) identificar problemas e auxiliar na formulação de hipóteses para pesquisas futuras (SAMPIERI, COLLADO & LUCIO, 2015). Segundo Buscatto (2008), os métodos observacionais comportam uma incumbência majoritária na identificação dos princípios coletivos relacionados às atividades de criação artística.

Em consonância com Vergara (2012, p. 77), a observação simples difere da observação participante em razão desta última demandar que o pesquisador se insira “total ou parcialmente no seu objeto de estudo, vivendo o dia a dia do grupo que pretende estudar”. Em determinadas circunstâncias, porém, pode-se investir na possibilidade da observação simples estruturada (LAVILLE & DIONNE, 1999), a qual exige “planejamento prévio (...) para registro do que atende aos propósitos do pesquisador” (VERGARA, *op. cit.*, p. 75).

Por intermédio da observação participante, crê Heinich (2006), o pesquisador tem acesso a um material espontaneamente produzido pelos atores, cuja pertinência se deve ao forte investimento que os próprios sujeitos de pesquisa dirigiram a ele, em contraposição aos dados produzidos pelo investigador, os quais usualmente dependem da obediência a pesados protocolos científicos. Pereira (2012), por exemplo, confiou na observação participante para analisar os processos criativos de um projeto performativo grupal em contexto de residência artística, no qual a improvisação compunha um aspecto fulcral da criação e da encenação. Vionnet (2018) contou como o amparo metodológico da observação participante para estudar os processos criativos relacionados à corporalidade envolvendo improvisação em dança. Em tais contextos, Leão (2014), justifica que a observação direta constitui uma técnica consentânea à recolha de dados em investigações que enfocam a temática da improvisação.

Para Schechner (2013b), há uma relação integral entre os atos de estudar artes performáticas e praticar artes performáticas, o que incentiva a escolha da observação participante como técnica preferencial para o trabalho de campo. Sob essa perspectiva, como sugere Santos (2018), para o caso desta pesquisa, admite-se como dado de análise a própria experiência corporal, assumindo a observação participante não como técnica predominantemente visual de coleta de dados, mas antes como um intercâmbio de amplitude cinestésica que pode acarrear reações somáticas no pesquisador. Nesse âmbito, como se demonstra adiante, as reações corporais são tomadas como fontes de informação a serem conciliadas com outras modalidades de recolha e análise de dados, de modo a favorecer a edificação das reflexões do investigador.

No presente trabalho, observações de campo foram dirigidas a espetáculos encenados pelos grupos de impro investigados, bem como a ensaios de alguns desses coletivos. Foram realizadas observações simples estruturadas de diversos espetáculos apresentados pelos seis coletivos brasileiros e portugueses, sendo que algumas dentre tais peças foram assistidas mais de uma vez pelo investigador: do grupo Baby Pedra e o Alicate, os espetáculos “Blackout” e

“Puppet Fiction” (duas vezes); “Impropose” (duas vezes), dos Imprudentes; “Noite Cachorra”, do Cachorrada Impro Clube; dos Instantâneos, “Ser ou Não Ser Shakespeare” (quatro vezes), “Evaristo” e “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan Poe” (duas vezes); “O Pior Espetáculo do Mundo” (três vezes), do Commedia a la Carte; “Improv FX” e “COMIX”, espetáculos apresentados pelo grupo Improv FX.

Outros cinco espetáculos ajudaram a enriquecer o arcabouço analítico da pesquisa: (1) a peça “Não Sei”, apresentada pelos Carioca Joketrotters, grupo que conta com a participação de dois membros do Cachorrada Impro Clube; (2) “Portátil”, do grupo brasileiro Porta dos Fundos, com a atuação do informante-chave Gustavo Miranda Ángel; (3) “O Monstro”, espetáculo do Coletivo Improvisadores Anônimos, do Rio de Janeiro, referenciado no capítulo de revisão bibliográfica; (4) a montagem lisboeta de “D. Quixote e seu amigo Sancho Pança” pela companhia portuguesa bYfurção, com atores relacionados ao coletivo Improv FX em seu elenco; e (5) “Beca Beca”, do coletivo lisboeta Os Improváveis, pioneiros na improvisação *long form* em Portugal. No total, portanto, a análise aqui empreendida considera 23 apresentações diferentes de 15 espetáculos encenados por coletivos teatrais brasileiros e portugueses. Embora provavelmente um quantitativo próximo a uma centena de apresentações de grupos de improvisadores de diversas nacionalidades tenha sido presenciado pelo autor ao longo dos dois anos pelos quais se estendeu a pesquisa, a análise empírica registrada na seção de representação dos resultados comporta exclusivamente essas 23 ocorrências. Ainda assim, o autor optou por incluir, à guisa de ilustração, como se viu, na seção que apresenta o referencial teórico que embasa o estudo, uma parte do vasto material fotográfico coletado no transcorrer da investigação, incorporando ao relatório do trabalho algumas imagens de coletivos brasileiros e portugueses que não integraram a amostra da pesquisa.

Observações também foram direcionadas aos trabalhos de ensaios de alguns grupos de impro que compuseram a amostra da investigação, de maneira a propiciar que o pesquisador testemunhasse momentos relevantes dos processos criativos correspondentes. Assim, ao autor do presente relatório foi permitido acompanhar, por observação simples, um ensaio do coletivo Baby Pedra e o Alicate, do Brasil, e, por observação participante, diversos ensaios do grupo brasileiro Imprudentes e do coletivo português Improv FX.

Com respeito à observação participante, o investigador foi ativamente inserido em processos criativos atinentes a ensaios e espetáculos de alguns dentre os coletivos estudados. Um dos processos mais ricos e intensos envolveu o generoso convite, por parte dos Imprudentes, para que o pesquisador substituisse o improvisador Marcelo Piriggo na apresentação do espetáculo “Impropose” na noite de 24 de março de 2018, por ocasião da participação do grupo no Circuito Carioca de Impro. Precedeu a apresentação um período de aproximadamente dois meses de ensaios com o grupo, com frequência semanal, ao longo dos quais ao investigador foi permitido não somente vivenciar o processo criativo do grupo, como também interferir na criação e realizar todo tipo de questionamento envolvendo tal processo.

Com relação à cena impro do Rio de Janeiro, também se enquadram na classificação de observação participante as muitas ocasiões em que o autor dividiu o palco com os coletivos brasileiros que compõem a amostra da pesquisa, em competições de Teatro-Esporte disputadas nos âmbitos regional, nacional e internacional. Ainda que, à época, a presente pesquisa ainda não houvesse sido academicamente formalizada, e que esses encontros em palco não atendam ao recorte temporal aqui demarcado, tais vivências constituem parte importante da trajetória artística do autor deste trabalho, não podendo ser simplesmente sublimadas, embora também não devam ser superestimadas durante o processo de análise de dados. Assim, cabe ressaltar que, ao longo de quase uma década de participações em torneios

de impro, representando as equipes Frangos de Makumba, Improssauros⁹⁹ e Paranoides¹⁰⁰, o pesquisador compartilhou inúmeras experiências de impro em *short form* competitivo com os coletivos Baby Pedra e o Alicate, Cachorrada Impro Clube e Imprudentes.

Na etapa da presente investigação desenvolvida em Portugal – durante o segundo semestre de 2018 e o primeiro semestre de 2019 –, devem ser igualmente consignadas outras momentosas experiências de ensaio e de apresentações com coletivos de impro que generosamente acolheram o pesquisador e a ele franquearam acesso ilimitado a seus processos de criação. Merece destaque o proveitoso tempo que o investigador passou em companhia do grupo Improv FX, não apenas nos anteriormente citados ensaios no Centro Cultural Moscavide, como também nas discussões coletivas que se seguiam a tais encontros¹⁰¹, durante os quais todos os participantes dos ensaios gozavam de equivalência para manifestar suas opiniões acerca dos processos recém-vivenciados.

Foto 34 – Zeca Carvalho (à frente) e Rui Neto em ensaio do grupo Improv FX no Centro Cultural Moscavide, em Lisboa, na noite de 19 de setembro de 2018



Crédito da fotografia: Hugo Rosa

Os ensaios com o Improv FX desembocaram em alguns espetáculos, visto que o grupo não parece trabalhar com um repertório sequencial, mas antes com a criação simultânea de

⁹⁹ Contando com um elenco formado por Alessandro Valéryo, Ana Guerreiro, Edward McFyfe, Marcos Calaza e Zeca Carvalho, os Improssauros reuniram improvisadores com idade igual ou superior a 40 anos para disputar a temporada 2014 de torneios de Teatro-Esporte no Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ A equipe de Teatro-Esporte Paranoides foi formada em 2016, a partir de um combinado dos grupos Armazena e Frangos de Makumba. Compunham seu elenco Alessandro Valéryo, Bruno “Soneca” Ribeiro, João de Carvalho e Zeca Carvalho.

¹⁰¹ Tais debates invariavelmente aconteciam em um pequeno bar próximo ao teatro e, como manda a praxe em impro, eram regadas a cerveja, a exemplo dos ensaios com o grupo brasileiro Frangos de Makumba, do qual o autor do presente texto é membro fundador. Em Moscavide, recorrentemente, o pesquisador fazia surgir seu telefone celular para registrar em áudio as conversas ali ocorridas, as quais constituem um testemunho dinâmico de um processo criativo em ebulição.

várias peças a serem apresentadas para diversos públicos em diferentes ocasiões. Nomeadamente, o autor participou de processos de criação envolvendo dois espetáculos: “Improv FX”, uma coletânea de cenas em *short form* a serem apresentadas em bares, festas e eventos empresariais; e “COMIX”, espetáculo de *long form* previamente mencionado, que continuava em processo de construção, a despeito de ter realizado sua estreia meses antes. A Foto 34 retrata um jogo improvisado com a participação do investigador em um dos ensaios do coletivo Improv FX em Moscavide, freguesia do concelho de Loures, na Grande Lisboa.

Os ensaios em Moscavide renderam ao autor desta pesquisa um convite para se apresentar com o Improv FX no espetáculo homônimo, em um evento fechado para executivos da organização financeira Crédito Agrícola, no dia 2 de novembro de 2018. O autor foi convocado como substituto de André Sobral e dividiu com Hugo Rosa e João Cruz o palco da Quinta dos Sonhos, na vila de Sesimbra, pertencente ao distrito de Setúbal, em uma apresentação de “Improv FX” para aproximadamente 150 espectadores.

Foto 35 – Zeca Carvalho (à esquerda), Elsa Duarte e André Pedro em cena do espetáculo “O Casamento”, apresentado na 4ª edição do Festival Noites Imprevistas, no Teatroesfera de Queluz, em 26 de outubro de 2018



Crédito da fotografia: Ricardo Vaz

Outra experiência profissional do autor da presente investigação em um espetáculo de teatro de improviso levado a palco em Portugal, com a participação de seus sujeitos de pesquisa, foi sua atuação no espetáculo “O Casamento”, que integrou o programa da 4ª edição do Festival Noites Imprevistas. Organizado pelo grupo Improvisto e apresentado no Teatroesfera, na cidade de Queluz, o evento constitui o maior festival nacional¹⁰² de impro em Portugal. No *ensemble* “O Casamento”, retratado na Foto 35, o autor contracenou com três

¹⁰² O maior evento internacional de teatro de improviso em Portugal é o Festival Espontâneo, produzido e dirigido pelo coletivo Instantâneos.

improvisadores do grupo Improvisto, dois atores do coletivo Cardume¹⁰³ e com os supracitados Paulinho Cintrão e Ricardo Karitsis, do grupo Sem Rede, vertente de impro da companhia bYfurcação, artistas também relacionados ao Improv FX. O autor foi o único improvisador brasileiro em palco e conheceu a maioria de seus companheiros de cena por volta de uma hora e meia antes da abertura das portas ao público.

Por último, também aderem à categoria de observação participante os *workshops* introdutórios de teatro de improviso ministrados pelo autor desta investigação em Portugal, durante os anos de 2018 e 2019. De acordo com Tarr, Gonzalez-Polledo e Cornish (2018), *workshops* artísticos constituem excelentes instrumentos para a coleta de dados qualitativos em processos de pesquisa que envolvem a reunião de dados provenientes de múltiplas fontes de informação. Na presente investigação, interessava ao autor ministrar oficinas envolvendo técnicas de impro junto a atores e/ou improvisadores portugueses, de maneira a propiciar um contato mais aprofundado com possibilidades de respostas corporais apresentadas por artistas portugueses diante de problemas sugeridos pela construção de histórias improvisadas.

Em função de sua inserção na cena impro carioca, evidentemente, a vivência do autor com relação aos aspectos distintivos das potencialidades criativas que envolvem a corporalidade portuguesa era, à partida da investigação, muito incipiente quando comparada à sua experiência com a corporalidade brasileira¹⁰⁴. Para buscar moderar tal discrepância, o pesquisador ministrou gratuitamente *workshops* de impro para os seguintes estudantes, artistas e grupos portugueses: atores e encenadoras da Oficina de Teatro de Condeixa; estudantes de Artes do Espetáculo do Instituto para o Desenvolvimento Social de Lisboa; professores do Instituto Politécnico de Coimbra¹⁰⁵; estudantes do curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra.

Na Sequência 3, orientados pelo autor da presente investigação, os atores da Oficina de Teatro de Condeixa¹⁰⁶, vila pertencente ao distrito de Coimbra, performam cenas improvisadas dentro do formato longo intitulado “O Banco”, que havia sido previamente ensinado ao autor pelo informante-chave Omar Argentino Galván. Considerado pela comunidade impro internacional como um formato pertencente ao domínio público, “O Banco” proporciona diversas oportunidades para que os improvisadores trabalhem de maneira autônoma, com ênfase nas construções relacionais e coletivas da corporalidade. A noite de 14 de setembro de 2018, em que aconteceu o exercício mostrado na Sequência 3, marca o momento em que o pesquisador compreendeu que o trabalho corporal de artistas cênicos portugueses e brasileiros apresenta muito mais confluências do que antagonismos no que se refere à expressividade e à performatividade.

¹⁰³ Improvisto e Cardume são dois coletivos criados por improvisadores egressos da escola de formação em teatro de improviso mantida pela companhia Os Improváveis no Espaço Hangar, em Lisboa. Ana Lúcia Magalhães, André Pedro e Mário Abel foram os improvisadores do grupo Improvisto que atuaram no espetáculo “O Casamento”, apresentado na edição 2018 do Festival Noites Imprevistas. O coletivo Cardume participou com Elsa Duarte e João Filipe Ribeiro. O pianista André Mesquita foi o improvisador musical da noite.

¹⁰⁴ No Brasil, somente no biênio 2017-2018, o autor da presente pesquisa ministrou oficinas de teatro de improviso para atores e não atores inseridos como estudantes de graduação e pós-graduação nas três maiores instituições federais de ensino superior do estado do Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

¹⁰⁵ Organizado pela Prof^ª Dr^a Susana Gonçalves, diretora do Centro de Inovação e Estudo da Pedagogia do Ensino Superior (CINEP) do Instituto Politécnico de Coimbra, o *workshop* “Improvisação Teatral Aplicada à Docência no Ensino Superior” foi ministrado pelo autor do presente documento no Centro Cultural Penedo do Sautade, em Coimbra, no dia 19 de março de 2019, e teve como participantes 16 professores de unidades diversas do Instituto Politécnico de Coimbra, principalmente docentes da Escola Superior Agrária, da Escola Superior de Educação e do Instituto Superior de Engenharia.

¹⁰⁶ Dirigida por Diana Lima, Emilia Caridade e Marli Silva, a Associação Oficina de Teatro de Condeixa desenvolve trabalhos em artes performativas desde o ano de 2012, contando em seu elenco com artistas tais como André Pereira, Céu Oliveira, Céu Santos, Filomena Calhindro, João Barros, João Maria Oliveira, José Pedro Costa, Laurentina Soares, Ligia Bartolomeu, Margarida Pinho, Marilu Marques, Pauleta Pereira, Pedro Santos, Rafael Graça, Rui Ventura, Susana Beja e outros tantos atores e atrizes de grande talento e vocação.

Sequência 3 – Os atores da Oficina de Teatro de Condeixa experimentam cenas improvisadas em um exercício envolvendo o formato “O Banco”, na noite de 14 de setembro de 2018, no Cine-Teatro de Condeixa



Imagem 3.1



Imagem 3.2



Imagem 3.3



Imagem 3.4

Crédito das imagens: Zeca Carvalho

3.4.2 Entrevistas

Inscritas em uma abordagem epistemológica humanista e construtivista, as entrevistas se apresentam como trocas verbais entre o pesquisador e seus sujeitos de pesquisa, sob uma perspectiva de elaboração mútua de sentidos e conhecimentos (LAROUÏ & LA GARDE, 2017). Tendo por objetivo “uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações” das pessoas, com respeito a seus comportamentos em contextos sociais específicos, as entrevistas qualitativas provêm os dados básicos para o entendimento das relações entre os actantes sociais e seus ambientes socioculturais (GASKELL, 2002, p. 65).

Em suas diversas vertentes procedimentais, as entrevistas compõem protocolos basilares para que se possa “complementar e atualizar a informação processada” e apreender “o impacto dos conceitos em estudo na real atividade artística contemporânea” (PEREIRA, 2016, p. 33). Silva (2014), por exemplo, aplicou a técnica da entrevista em profundidade para coletar dados textuais junto a artistas engajados em processos criativos no teatro, enquanto Vélez (2012) investiu nas entrevistas como técnica preponderante de coleta de dados para realizar um estudo de caso envolvendo um coletivo ibero-americano de impro. Joos (2012), McLean (2019) e Muniz (2004) também recorreram a entrevistas qualitativas para investigar os sistemas de trabalho e os processos criativos de participantes de coletivos de teatro de

improviso, e Ferreira (2015) utilizou entrevistas individuais em profundidade e entrevistas grupais focalizadas para interagir com atores envolvidos em processos criativos alicerçados por meio das técnicas preconizadas por Keith Johnstone. Fonseca (2013) empregou entrevistas semiestruturadas para investigar os processos criativos de artistas performativos portugueses, às quais se seguiu uma análise de conteúdo para o tratamento de dados.

Entrevistas podem ser predicamentadas em diversas variações, desde as modalidades mais abertas e informais até as variantes mais estruturadas, passando pelas interações individuais e grupais (GILLHAM, 2005; VERGARA, 2012). Na presente investigação, como se mencionou anteriormente, as entrevistas compreenderam quatro variedades, a saber: (a) entrevistas pessoais fechadas ou estruturadas; (b) entrevistas semiestruturadas ou semiabertas; (c) entrevistas em profundidade; e (d) entrevistas grupais focalizadas ou grupos de foco.

Grupos de foco ou de discussão são entrevistas coletivas, definidas por Sampieri, Collado e Lucio (2015) como reuniões de pequenos ou médios grupos em que os participantes conversam acerca de uma dada temática, sob a condução de um mediador especializado¹⁰⁷, que busca direcionar o debate para as variáveis, as questões, os fatos ou os temas atinentes à investigação em curso. De acordo com Gaskell (2002, p. 75), grupos focais são interações sociais mais autênticas do que as entrevistas individuais, pois “os sentidos ou representações que emergem são mais influenciados pela natureza social da interação do grupo em vez de se fundamentarem na perspectiva individual, como no caso da entrevista em profundidade”.

No parecer de Heinich (2006), entrevistas em profundidade constituem uma base metodológica incontestável, a partir das quais são cotejados, por indução, os temas recorrentes nas narrativas dos sujeitos de pesquisa, o que se torna especialmente interessante no caso de uma população particularmente à vontade com a expressão verbal, como é o caso dos atores. Para Laroui e La Garde (2017), entrevistas em profundidade permitem a obtenção de relatos de vivências ou práticas, com o intuito de se compreender, com maior detalhamento e intimidade, os processos, as condutas, as técnicas, os comportamentos ou as atividades que interessam ao investigador. Leavy (2015) pondera que a entrevista em profundidade, técnica de coleta de dados tradicionalmente escolhida pelo pesquisador qualitativo, apresenta um componente em comum com o movimento criativo relacionado ao trabalho do artista: ambos se propõem a expor aquilo que é mais significativo para a vida dos participantes. Assim, para a autora, tais entrevistas proporcionam uma oportunidade reflexiva e colaborativa para que os sujeitos contemplem os significados de suas experiências com a atividade artística.

A entrevista semiestruturada, semiaberta ou não padronizada consiste em um tipo híbrido – assentado entre a entrevista em profundidade e a entrevista plenamente estruturada – que oferece a possibilidade de se contar com um rol de questões e temas predeterminados, enquanto se pode conservar flexibilidade suficiente para permitir que o entrevistado discorra livremente acerca de qualquer tópico que possa despontar durante a interação, o que se torna particularmente importante quando a investigação demanda adaptabilidade por parte do pesquisador (FROST *et al.*, 2010; GILLHAM, 2005). Nas entrevistas semi-estruturadas, o investigador se ampara, pois, em um guia de assuntos, sem abrir mão da liberdade de inserir outras questões, de modo a obter uma melhor precisão de conceitos ou uma maior gama de informações acerca dos temas desejados (SAMPIERI, COLLADO & LUCIO, 2015), o que confere à técnica, segundo Gillham (*op. cit.*), um forte caráter de descoberta.

Deve-se acrescentar que as entrevistas presenciais realizadas na presente investigação foram frequentemente complementadas por interações à distância com os sujeitos, geralmente conduzidas *a posteriori* às entrevistas presenciais, por meio de recursos de tecnologia da informação tais como mensagens de e-mail, envios de textos e áudios por intermédio do

¹⁰⁷ O autor da presente investigação acumula experiências prévias com grupos de foco, tanto no âmbito profissional, quanto no campo da pesquisa acadêmica (ver, por exemplo: FARIA & CARVALHO, 2010).

aplicativo WhatsApp e trocas textuais através do dispositivo Messenger da rede social Facebook. Em consonância com Hawkins (2018), entrevistas mediadas por ferramentas de tecnologia da informação concedem aos respondentes maior controle acerca de sua participação no processo da pesquisa, estabelecendo, do ponto de vista ético, uma vantagem sobre os métodos tradicionais de interação face-a-face. Ademais, segundo a autora, as conversações entre o investigador e seus sujeitos podem estender-se por semanas ou meses pela via digital, permitindo que o pesquisador esclareça a descrição de dados previamente recolhidos, persiga novas descobertas e assegure a acurácia na explicação do fenômeno sob a perspectiva dos respondentes, os quais costumam demonstrar maior satisfação em discorrer acerca de suas vivências de acordo com sua própria conveniência.

Assim, com o coletivo Baby Pedra e o Alicate foi conduzida uma entrevista grupal focalizada com todos os componentes do grupo, bem como uma entrevista em profundidade com Carlos Limp e uma entrevista semiestruturada com Bernardo Sardinha. Leandro Austin e Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube, foram submetidos a protocolos de entrevistas semiestruturadas e em profundidade. Os Imprudentes atenderam a dois grupos de foco, sendo que, no segundo procedimento, registrou-se a ausência de Marcelo Piriggo. Com quase duas horas de duração, a entrevista em profundidade com Carlos M. Cunha, do grupo português Commedia a la Carte, foi a mais longa dentre todas as interações pessoais plenamente registradas em áudio pelo autor, muito embora, caso houvessem sido gravadas em sua totalidade, as duas entrevistas em profundidade realizadas com Marco Graça¹⁰⁸, dos Instantâneos, certamente viessem a ultrapassar essa marca. Ricardo Soares e João Frazão, do mesmo coletivo, também responderam a entrevistas em profundidade, e o grupo inteiro dos Instantâneos foi submetido a um grupo de foco, protocolo replicado algumas vezes com o coletivo Improv FX, cujos integrantes foram entrevistados em grupo em cinco ocasiões diferentes, todas parcialmente registradas em áudio. André Sobral, do grupo Improv FX, também concedeu ao autor da presente investigação uma entrevista em profundidade. Vários improvisadores dos grupos brasileiros e portugueses foram ulteriormente contactados por intermédio de alguns dentre os recursos de tecnologia da informação previamente citados.

3.4.3 Registros textuais, fotográficos e audiovisuais

Dentre outras alternativas de recolha, dados provenientes de observação empírica podem ser registrados por intermédio de apontamentos textuais em diários de campo e através de documentação fotográfica e/ou fílmica. Com respeito às especificidades da presente investigação, Silva (2014) acredita que um diário de campo bem estruturado pode documentar adequadamente processos de criação em teatro, particularmente quando o pesquisador se engaja ativamente no ato criativo. Quando abordou as atividades profissionais de companhias e projetos teatrais para efetuar suas reflexões sobre o teatro em Portugal, Borges (2002, p. 104) incluiu, em seu protocolo de pesquisa, notas registradas em um “diário de bordo, resultantes do trabalho com três grupos de teatro”. Haviland (2018), a seu turno, defende que investigadores envolvidos no estudo da corporalidade em artes performativas precisam necessariamente contar com o apoio de suas notas de campo.

Em atendimento a tais recomendações, no presente estudo, manteve-se um diário ao longo de todo o trabalho realizado no campo, com entradas regulares de dados textuais, mormente durante os processos de ensaios dos quais participou o pesquisador. O diário de campo também foi alimentado por registros de dados logo após a observação simples dos espetáculos encenados pelos coletivos de teatro de improviso aqui analisados, bem como

¹⁰⁸ Uma dessas entrevistas principiou no bar Sabot, em Sintra, por volta da meia-noite, e estendeu-se pela madrugada, na calçada em frente ao bar. A interação foi registrada somente até um determinado ponto, mas as gravações mostram que, a despeito da cerveja, entrevistador e entrevistado pouco fugiram da temática da investigação.

depois dos *workshops* de impro ministrados pelo autor para estudantes, atores e grupos teatrais portugueses. Na representação dos resultados da pesquisa, os excertos do diário de campo mostram-se codificados como [Carvalho_Diário_Data de registro].

Associadamente, como dado primário em pesquisa social, a imagem fotográfica oferece um registro “poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais” com relação a um dado fenômeno (LOIZOS, 2002, p. 137). Afirmando haver nas artes performáticas, uma forte ligação entre a produção de imagens fotográficas e a pujança da imagética corporal, Brilhante (2017) pontifica que a vibração contida em uma fotografia que retrata a corporalidade decorre menos da coincidência entre o que se vê e aquilo que foi visto no espetáculo, e mais de como a imagem gera sentimentos, reflexões e ações em quem a contempla. A autora argumenta que a referência ao real proporcionada pela imagem, como evidência de uma ação teatral “transcende o primeiro plano de comunicação, e a imagem se torna parte de uma rede de artefatos visuais expressivos que se afirmam como criações independentes, conjugando o epistemológico com o estético” (BRILHANTE, *op. cit.*, p. 231).

A presente investigação contou com farta documentação fotográfica de espetáculos de impro e processos de ensaios. Muitas dentre as mais de cinco mil imagens fotográficas produzidas foram categorizadas, detalhadamente legendadas e incluídas neste relatório de pesquisa. Loizos (2002) assegura que o emprego de fotografias propicia objetividade e credibilidade a uma investigação, haja vista que tais registros oferecem evidências tangíveis acerca do fenômeno examinado. Por exemplo, em seu trabalho de pesquisa focado na preparação corporal de atores com base em técnicas improvisacionais dirigidas para a potencialização de seus processos criativos, Kapadocha (2016) valeu-se de registros fotográficos e audiovisuais para documentar suas intervenções como observadora participante em seu contexto de investigação. A tal respeito, por outro lado, evoca-se a provocação de Phelan (2003) acerca da questão da documentação envolvendo a performance: como ela se desvanece no próprio ato performativo, qualquer tentativa de registrar ou museificar uma performance constitui uma empreitada problemática.

Não obstante, por constituírem um testemunho mais confiável do que as notas de campo, segundo Silverman (2014), os registros em áudio e vídeo, bem como em fotografias, constituem um aspecto fundamental da pesquisa qualitativa, aptos a prover um excelente arquivo das vivências empíricas do pesquisador e de seus sujeitos, assim como das interações entre eles. Creswell (2010) e Laroui e La Garde (2017) recomendam que o conteúdo de cada entrevista deva ser registrado em meio sonoro ou audiovisual para posterior análise, e que notas de observação sejam tomadas durante ou depois das entrevistas. Neste trabalho, todas as entrevistas foram registradas em áudio para posterior transcrição, sendo que algumas delas foram gravadas em áudio e vídeo, bem como alguns trechos dos espetáculos de impro apresentados pelos coletivos arrolados na amostra da pesquisa.

Todas as alternativas de coleta de dados repertoriadas nesta subseção, bem como nas duas anteriores, se compatibilizam com a atenção do pesquisador em relação ao procedimento metodológico da triangulação – definida por Flick (2017) como uma combinação de métodos no estudo do mesmo fenômeno, instituindo-se como estratégia de validação dos resultados. Essencial em delineamentos de pesquisa amparados por multimétodos, a triangulação se refere à combinação de diferentes fontes de dados examinados por múltiplas perspectivas. A comparação dos dados oriundos de entrevistas com aqueles registrados no diário de campo e em meio audiovisual configura um exemplo de triangulação neste trabalho, assim como o aproveitamento dos depoimentos de informantes-chave associadamente às entrevistas com os integrantes dos coletivos que integram a amostra da pesquisa. Neste ponto, é importante enfatizar a posição de Kern (2016), para quem as estratégias analíticas de triangulação precisam enfocar especificamente as convergências e divergências entre as fontes de dados.

3.5 Tratamento dos dados

De acordo com Silverman (2014), não existem preceitos incondicionalmente seguros e eficientes para que se possa proceder a um tratamento qualitativo de dados empíricos, de modo a resguardar, de modo inviolável, a validade dos resultados que despontam dessa análise. Para o autor, imprescindível é que o pesquisador tenha coligido um conjunto generoso de dados empíricos que, ao longo do processo de análise, o estimule a sobrepujar a mera descrição do material coletado. Diante de tal ressalva, dentre as finalidades centrais da análise qualitativa de dados figuram, segundo Sampieri, Collado e Lucio (2015), os seguintes propósitos não excludentes: (a) organizar os dados por unidades, categorias, temas e padrões; (b) aprofundar o conhecimento acerca do contexto dos dados; (c) descrever as experiências dos sujeitos de pesquisa sob sua ótica e em sua linguagem; (d) interpretar e avaliar as categorias de dados obtidas; (e) descrever e explicar situações, contextos e fenômenos; (f) relacionar os resultados da análise com a teoria revista; e (g) construir teoria.

Para investigar processos criativos de grupos teatrais contemporâneos que utilizam a improvisação em suas propostas cênicas, Pinheiro (2011) recorreu à análise do conteúdo do material arrecadado no campo, protocolo replicado na pesquisa aqui apresentada. Segundo Woodrum (1984), o termo análise de conteúdo denota qualquer técnica utilizada para gerar inferências por intermédio de uma identificação objetiva e sistemática de características particulares de textos, mensagens e produtos culturais com significados simbólicos manifestos ou latentes. Bauer (2002) complementa que a análise de conteúdo não se presta exclusivamente a textos escritos, podendo ser aplicada similarmente a imagens. White e Marsh (2006) acrescentam que a análise de conteúdo pode ser operada em toda a sorte de dados textuais, incluindo fotografias que narrem uma situação socialmente elaborada.

O tratamento dos dados filia-se à praxe da análise de conteúdo clássica (BARDIN, 2011; BAUER, 2002), com a aplicação de três procedimentos: (1) leitura crítica; (2) exame e avaliação do conteúdo dos extratos designados; e (3) classificação de termos e ideias, etapa em que são efetuados agrupamentos por temas em decorrência de similitudes (SAMPIERI, COLLADO & LUCIO, 2015). Admite-se aqui um modelo aberto para a definição de categorias analíticas, em que padrões despontam no decurso da análise (BARDIN, *op. cit.*).

Como explicam Hogenraad, McKenzie e Péladeau (2003), a classificação de termos e ideias é a etapa da análise de conteúdo que requer a formação de categorias temáticas – agrupamentos de construções textuais que mostrem significados e/ou conotações similares, ou então que apresentem significados e conotações diferentes, mas que, tomados conjuntamente, refiram-se aos mesmos temas ou questões de interesse para a investigação. Sampieri, Collado e Lucio (2015) defendem que, na análise qualitativa, é preciso dar sentido às descrições de cada categoria dos dados, aos significados associados às categorias, à presença de cada uma das categorias nos materiais analisados e, por fim, às relações entre elas.

Finalmente, no que se refere à representação dos resultados, elege-se a análise interparticipante (VERGARA, 2012), procedimento que permite ressaltar as falas mais significativas dos entrevistados, intercalando seus enunciados textuais com os comentários do pesquisador, de modo a favorecer um diálogo intersubjetivo entre o autor e seus sujeitos de pesquisa. Creswell (2010) reforça que, na representação dos resultados, a narrativa qualitativa demanda que sejam interpoladas as citações dos sujeitos com as interpretações do autor.

3.6 Limitações do método

Como é próprio das abordagens qualitativas de pesquisa, este trabalho se assujeita às limitações da intersubjetividade na análise dos dados e da improbabilidade de universalização

dos resultados. Na pesquisa de base qualitativa, acolhe-se a ideia de que o pesquisador precisa ser percebido como um ser social, que se torna parte do processo investigativo (FREITAS, 2002). Nesse sentido, suas análises interpretativas são efetuadas por intermédio de suas próprias cartografias existenciais, de suas circunstâncias históricas e do lugar sociocultural em que se situa. A partir dessa posição, o processo de geração de sentidos decorre da relação estabelecida entre o pesquisador e seus sujeitos. Por conseguinte, o conhecimento obtido pode ser caracterizado como “intersubjetivo, descritivo e compreensivo, ao invés de objetivo, explicativo e nomotético” (NERY & COSTA, 2007, p. 135). Por outro lado, Gillham (2005) recorda que a intersubjetividade se encontra no coração de qualquer relação social – seja no âmbito da pesquisa acadêmica, seja em qualquer outro contexto – e que, portanto, não se deve imputar a tal característica eventuais intercorrências no processo investigativo.

O assentamento de um procedimento amostral não probabilístico por tipicidade, a seu turno, revela uma condicionante de um esforço dirigido à generalização dos resultados alcançados, os quais não podem ser considerados como representativos do universo da pesquisa, somente da amostra eleita para a realização do estudo (ARAÚJO, 2013). Particularmente, ao se elencar como coletivos brasileiros de impro apenas grupos do Rio de Janeiro, e como coletivos portugueses de impro somente grupos de Lisboa, irrompe um evidente reducionismo (cf. CHIBENI, 2011). A corporalidade brasileira no teatro de improviso não se circunscreve ao corpo do improvisador carioca, e os processos criativos portugueses orientados para a cena impro tampouco se restringem à criatividade do ator lisboeta. Tais simplificações constituem imperfeições do método e necessitam ser destacadas.

Outro reducionismo poderia advir do temerário movimento de se buscar associar o tema da corporalidade ao chamado “problema da identidade”, o qual, no contexto de sua análise, Gil (2009, p. 9) descreve como “fazer da identidade (...) o problema nuclear da nossa existência e da nossa cultura”, afirmando ser enigmática a possibilidade de uma “questão aparentemente psicológica ou psicossocial” condicionar de forma duradoura o modo de vida de um povo, suas emoções e seu comportamento. Assim, defender o caráter universalizante da identidade já seria suficiente problemático, conquanto subsista o agravante de se acreditar que o conceito apresenta propriedades determinísticas. Neste texto, a limitação correspondente conecta-se ao fato de ser impossível relacionar o duvidoso conceito de “identidade portuguesa”¹⁰⁹ (ou brasileira) como esteio da controversa ideia de uma única “corporalidade portuguesa” (ou brasileira). A própria ideia de uma identidade nacional relacionada à arte – quicá a perspectiva de um teatro pretensamente legitimado como nacional – sugere separação e confinamento, caracterizando uma tese política amparada por uma narrativa de cunho hegemônico sobre essa suposta fronteira nacional, a qual evidentemente não pode ser sustentada. Em síntese, não existe algo como uma genérica corporalidade portuguesa ou brasileira aplicável a todos os artistas pertencentes àquela sociocultura, nem tampouco há uma identidade artística portuguesa ou brasileira capaz de condicionar tal corporalidade. Eventuais representações nesse sentido constituiriam disfunções gnosiológicas da análise aqui sugerida.

Diante de qualquer reducionismo eventualmente capaz de comprometer a legitimidade da pesquisa, concepções alternativas de validade precisam ser apreciadas para se obter uma visão mais detalhada ou uma compreensão mais profunda do fenômeno estudado, com a valorização de “uma aproximação transgressiva à validade que enfatiza um grau mais elevado de auto-reflexividade” (OLIVEIRA & PICCININI, 2009, p. 91), por meio da qual se intenta criar “um estudo único, não preocupado com a generalização e a descoberta das verdades, mas consciente e comprometido com sua forma de construção de conhecimento” (*id.*, p. 95).

¹⁰⁹ Nas palavras do filósofo José Gil (2017b, p. 15), é discutível a legitimidade de “falar dos ‘portugueses’ como uma entidade una e indiferenciada – o que põe imensos problemas”. Por essa razão, o autor afirma que seu objeto de estudo “aproxima-se mais do que os historiadores chamam ‘mentalidades’ do que de qualquer outra matéria disciplinar” (*id.*, p.127).

Em paralelo, Silverman (2014) aborda o problema da confiabilidade na análise qualitativa dos dados empíricos, o qual assoma por ocasião da categorização das atividades ou dos eventos descritos, e que se refere ao grau de consistência em que determinadas instâncias analíticas são associadas à mesma categoria por diferentes observadores, ou pelo mesmo observador em diferentes ocasiões. Todavia, para Creswell (2010, p. 199), “confiabilidade e generalização desempenham um papel menor na investigação qualitativa”, muito embora a validação de resultados deva ser vista como aspecto fundamental para determinar se as conclusões são acuradas do ponto de vista do pesquisador e dos participantes do estudo. O autor acrescenta que a preocupação do pesquisador não deve ser com a universalização, mas antes como a integridade, com a autenticidade e com a credibilidade dos resultados.

Como assevera Buscatto (2008), a produção de resultados científicos no estudo sistemático das atividades artísticas depende de que o pesquisador se disponha a transformar em análises racionais – oriundas de um trabalho simultaneamente dependente do engajamento e do distanciamento –, experiências humanas singulares, intensas e de caráter extremamente pessoal. Sob tal ótica, consideradas as limitações gerais precedentemente discutidas, a pesquisa encerra algumas modicidades, dentre as quais se sobressaem quatro questões. Primeiramente, deve-se ressaltar que um estudo intercultural conduzido por um pesquisador que pertence a um dentre os dois contextos socioculturais examinados carrega um notório viés. Assim, por mais que o autor da presente investigação tenha imergido na comunidade impro portuguesa por um período considerável de tempo, sua perspectiva é aquela de um ator e improvisador brasileiro, o que determina a obliquidade de sua análise.

Em segundo lugar, outra continência do trabalho dimana da relação afetiva do autor com improvisadores aqui catalogados como sujeitos de pesquisa, questão antecedentemente salientada por Freeman (2010), que discorre acerca da amizade do investigador com seus sujeitos como fator limitante em estudos acadêmicos que confiam na observação participante como técnica de coleta de dados. Tanto em Portugal quanto no Brasil, a cena impro apresenta características do fenômeno que os antropólogos denominam “*phratria*” (ver: HUIZINGA, 2003) – típico de clãs e fraternidades, por exemplo – e, por essa razão, vem a ser utópica uma análise distanciada das ocorrências ou dos eventos por um membro da própria irmandade.

Terceiro, Scott (2014, p. 141) adverte que “*improv* é um objeto notoriamente difícil de estudar, o que provavelmente explica porque não há mais pesquisas sendo conduzidas”. O autor arrazoa que, em função de o gênero não legar à comunidade acadêmica o artefato teatral padrão em um espetáculo – qual seja, o texto –, os investigadores são obrigado a procurar por outras fontes de informação, tais como registros anedóticos transmitidos por aqueles que desempenharam ou testemunharam o teatro de improviso, o que obviamente gera problemas envolvendo a validade das fontes. Em afinação com a disciplina dos estudos de teatro, por outro lado, admite-se que tal limitação seja própria de todas as artes performativas, não se restringindo à improvisação como espetáculo (ver: PHELAN, 2003).

Por fim, admite-se que a pesquisa não parece contribuir para moderar a injusta desproporção denunciada por Doorneweerd (2017) acerca do fato de que, na comunidade impro, as mulheres permanecem na malograda expectativa de um tratamento equitativo que não se impõe, a despeito do aparente consenso de que a cena impro deveria ser exatamente o lugar onde a vida se mostra em plena diversidade. Assim, salvo as exceções da improvisadora Carol Lobato e das informantes-chave Gabriela Duvivier e Luana Maftoum Proença, os demais sujeitos pertencem ao gênero masculino, estabelecendo-se o desequilibrado escore de 28 homens *versus* 3 mulheres. Embora corporalidade e gênero sejam questões que habitualmente se mesclam na pesquisa intercultural (SAUQUET & VIELAJUS, 2014), e apesar do fato de que, no teatro, a corporalidade feminina, a representação cênica e o discurso dramático correspondente se revelem de uma forma absolutamente distinta da masculina (MOSS, 2009), o corpo feminino carece de representatividade no presente documento.

4 REPRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Os dados empíricos gerados a partir da imersão do pesquisador nos dois contextos artístico-culturais investigados, conforme detalhou o capítulo anterior do documento, foram apreciados por meio do protocolo de análise de conteúdo clássica (cf. BAUER, 2002), para então ser aqui classificados em dois *clusters* temáticos (cf. HOGENRAAD, McKENZIE & PÉLADÉAU, 2003), respectivamente divididos em quatro e nove categorias, perfazendo um total de 13 classes de ordem subtemática.

O primeiro *cluster* de categorias corresponde a uma análise abrangente, panorâmica ou compreensiva da corporalidade nos processos de criação em teatro de improviso. Embora as quatro categorias correspondentes tenham emergido do contato do autor com seus sujeitos de pesquisa, elas se pautam em um entendimento amplo das temáticas perscrutadas, apresentando como principais características: (a) a ocorrência de questões aparentemente independentes de uma perspectiva intercultural; e (b) um admissível potencial de generalização, decorrente da transcendência do universo da pesquisa para outros contextos artísticos e socioculturais em que processos criativos atoriais visem a improvisação como resultado de uma performance, não apenas como recurso processual.

O segundo agrupamento temático efetua a análise intercultural propriamente dita, como litigia o enunciado do objetivo almejado pela pesquisa. Nove categorias assinalam o tratamento analítico dos dados empíricos, sendo duas delas associadas aos aspectos distintivos da corporalidade nos processos criativos de improvisadores portugueses, três outras proporcionais aos aspectos correspondentes da corporalidade de artistas brasileiros, outras três ainda relacionadas a similitudes e comunicações que tipificam os adeptos do Sistema Impro nos dois países, e uma última categoria elaborada para discutir a (im)possibilidade de propor um confronto direto entre os dois contextos artísticos, caso tal comparação estivesse contingentemente ancorada em uma perspectiva “hierárquica” da corporalidade.

4.1 Uma análise compreensiva da corporalidade nos processos criativos em impro

4.1.1 A relevância da corporalidade para a criação atoral no teatro de improviso

Uma vez comprovada, no âmbito teórico, a importância da dimensão corporal para a potencialização da performatividade, da expressividade e da comunicabilidade¹¹⁰ nos processos criativos em impro, conforme se demonstrou exaustivamente ao longo do referencial bibliográfico da presente pesquisa, a etapa empírica deveria, naturalmente, ratificar que os praticantes de teatro de improviso, sujeitos da investigação, manifestariam uma posição harmônica a essa perspectiva, concedendo robustez à análise aqui empreendida.

Coerentemente, os improvisadores que compuseram a amostra da pesquisa foram consentâneos não somente em reconhecer a magnitude do corpo para a criação em impro, como em produzir inúmeros exemplos de como a corporalidade se destaca como elemento performativo fundamental para as concepções cênicas e estéticas adotadas pelos grupos, para o aprimoramento artístico de seus integrantes e para o planejamento de futuras propostas a serem pesquisadas e desenvolvidas pelos coletivos de impro brasileiros e portugueses. Em realidade, tal conclusão transcende as duas nacionalidades aqui enfocadas e, provavelmente,

¹¹⁰ Como se debateu na seção introdutória do presente relatório de pesquisa, os conceitos de performatividade, expressividade e comunicabilidade não se encontram em uma mesma dimensão de análise. A comunicabilidade consiste em um termo lato, que abarca outras questões, inclusive a expressividade e a performatividade, mas não apenas elas. Cabe lembrar que, em uma acepção ampla dos termos, a performatividade se distingue por convocar à ação, enquanto a expressividade remete à capacidade em conceder forma exterior para um movimento interior.

pode ser inferida para improvisadores em diferentes contextos socioculturais, a julgar pelo julgamento dos informantes-chave Gustavo Miranda Ángel e Omar Argentino Galván, respectivamente originários da Colômbia e da Argentina, que manifestam pareceres bastante semelhantes acerca da corporalidade no teatro de improviso:

A improvisação é uma linguagem teatral, e o corpo é vital na ação teatral, no acontecimento teatral. Então, como ferramenta, o corpo é muito importante, porque muitas vezes o improvisador deixa que a mente seja quem toma as decisões, quem tem as ideias. Eu falo muito que o corpo pensa: a mente faz parte do corpo, assim como a palavra faz parte do corpo. (...) [O corpo] é responsável pelo que você cria. Inclusive, eu aconselho [o improvisador] a não pensar tanto em ideias, e sim em imagens, tipo em lugar de ter uma ideia, você imagina, porque (...) quando você imagina alguma coisa, o corpo todo entra naquela imaginação, e você trabalha para o outro, com o outro, e juntos conseguimos chegar nesse lugar. Então, acho que o corpo é vital: pensar como o corpo, mais do que pensar só com a mente. [Ángel_Chave_COL]

O corpo é uma ferramenta tão ou mais importante do que a palavra. Sem competir em termos de mais ou menos [importante], acredito que valorizar o corpo, durante a formação do improvisador é um caminho muito acertado, no sentido de que, se alguém gera algo a partir do corpo, a mente sempre segue o corpo. Por outro lado, se o improvisador gera algo apenas com a mente, o corpo muitas vezes não tem porque seguir a mente (...) Em improvisação, precisamos repetir, sobretudo em cursos para iniciantes, ou em lugares nos quais se trabalha muito pouco o corpo, que trabalhar o corpo não significa converter-se num ginasta da improvisação – pode ser, e será bem vindo – mas estamos falando aqui de um corpo sensível, um corpo que fale também, que aja, um corpo poético. Nesse sentido, acredito que... claro, [o corpo] é uma ferramenta para o improvisador, aquela que faz com que nosso ofício seja teatral, não somente radiofônico (...) e não o nosso [trabalho], com uma intenção absolutamente teatral. O corpo é um pilar. [Galván_Chave_ARG]

As perspectivas dos informantes-chave Galván e Ángel acerca da corporalidade guardam forte semelhança entre si, e também com as apreciações registradas por improvisadores brasileiros tais como Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube, e Alberto Goyena e Carlos Limp, do coletivo Baby Pedra e o Alicate. Em sua fala, Martins se aproxima bastante do preceito do devir, que constitui um elemento fundamentador do corpo paradoxal professado por José Gil (2004). Limp e Goyena, por seu azeit, parecem remeter à concepção do corpo sem órgãos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987; 2010).

O improvisador é como um camaleão, porque a gente precisa estar sempre ali mudando de corpo, mudando de tom, tendo que ser invisível, tendo que aparecer em outros momentos, (...) e o improvisador se aproxima mais do camaleão do que qualquer outro animal, quando tá em cena (...) Quanto mais preparação física e consciência corporal eu tiver, mais eu posso envolver o público, envolver meus próprios colegas. [Martins_Cachorrada_BRA]

Muitas vezes, você pensa alguma coisa, mas você só vai entender aquilo que você achava que tava pensando quando aquilo acontece, né, quando aquilo vai pra ação, pro corpo. Aí é que vai ficar mais claro o que você achava que queria dizer quando pensou que imaginava alguma coisa. [Goyena_Baby Pedra_BRA]

Quando você encena uma ideia, aquilo vai mudando, aquilo muda também. Não é mudar sua ideia, mas é como dar corpo, como dar forma prática à sua ideia. [Limp_Baby Pedra_BRA]

Entre os improvisadores portugueses, o enaltecimento do corpo como elemento performativo primordial é semelhante ao juízo realizado pelos artistas brasileiros, embora os artistas portugueses aparentem ter entrado em sintonia com a dimensão da corporalidade por intermédio de vias acessórias e pareçam assumir uma maior delicadeza em sua relação com a corporalidade, tanto por razões objetivas quanto subjetivas, como se depreende dos relatos de Carlos M. Cunha, do grupo *Commedia a la Carte*, e de Marco Graça e Ricardo Soares, dos *Instantâneos*. Note-se que a presente subseção enfoca apenas uma leitura introdutória acerca da percepção de relevância da corporalidade por parte dos improvisadores, sem ampliar o debate para uma avaliação da performance corporal de brasileiros e portugueses em seus processos criativos, questão oportunamente abordada em subseções ulteriores. É interessante observar que Graça e Soares incluem em suas narrativas uma contraposição entre palavra e corpo, temática igualmente explorada durante a revisão da literatura para a presente pesquisa. Não obstante sublinhe enfaticamente a significância da corporalidade para a criação espontânea, Marco Graça chega a atribuir eventuais restrições de improvisadores com relação às possibilidades criativas do corpo a uma presumível predileção do público de impro pela performatividade linguística, no sentido inaugurado por John Langshaw Austin (1962).

O corpo, o corpo... apesar de eu não ser um trabalhador do corpo, eu fui tomando atenção a ele, à medida que ele me começou a demonstrar que há mazelas que se adquirem ao longo da vida que, um dia, têm... têm sinais, que te vão a dizer “Vês? Não cuidaste bem”. Mas o princípio é “*yes and*”¹¹¹. Eu tenho problemas de coluna. E eu já tive um problema, minutos antes de entrar [em cena], de chorar copiosamente com dores. Então, fiz todos os meus personagens... é uma senhora da limpeza, é um empregado não seu de que... sentado. É um médico? Sentado. É um polícia? Sentado. E fiz todo o espetáculo sentado (...) Mas tens de fazer o trabalho. Aquelas pessoas vieram para te ver. Tu dizes-me assim: “E quando teu corpo não puder mais?”. Não! E quando meu público não me quiser mais... (...) Se calhar, vai ficar tão engraçado. Eu com oitenta anos a fazer um galã de dezoito [risos]. Vai ser ridículo de tão bom que vai ser, ou vai ser tão bom de tão ridículo que é. [Cunha_Commedia_POR]

Há uma improvisadora inglesa... ela escreveu um livro¹¹², e no livro ela diz uma coisa... foi a primeira vez que eu li aquilo, e depois fui iluminado, porque ela diz uma coisa que é uma verdade que acontece sempre. Ela diz: em noventa por cento dos casos, quando um improvisador entra em cena, a fazer uma oferta, um gesto, um movimento... assim que entra o outro [improvisador], aquele movimento não vai durar mais de dez segundos a acabar (...) Se eu estou a cavar, e ele [aponta para seu companheiro Ricardo Soares] entrar, eu sei que toda a ação que eu estou a fazer vai terminar, passado pouco tempo, porque eu vou lhe dar a minha atenção para falarmos... quando a cena propõe que eu estou a fazer esta ação, ele vai entrar, e esta ação é o mais importante que pode estar ali, porque é a única coisa que temos. Em noventa por cento dos casos, o que é que fazem todos os improvisadores? Ação, e quando há contracena, param a ação, para ficarem disponíveis um para o outro. E isto acaba por ser um erro, porque estamos a eliminar o principal motor da cena que colocamos lá, que está no corpo. E acontece sempre. Basta estar a ver qualquer espetáculo de improviso e contar o número de vezes que a ação acaba no momento em que começa a palavra. Assim que há a palavra, acaba a ação (...) Temos logo que partir para isto [para o texto]. Temos logo. É aquela... aquela rede de segurança

¹¹¹ Carlos M. Cunha relembra um princípio basilar do Sistema Impro, esmiuçado na obra completa de Keith Johnstone. “*Yes and*” se refere ao termo em português “sim e” (também conhecido como “princípio da aceitação”), por meio do qual um ator aceita a sugestão de seu companheiro de cena e acrescenta algum dado novo para fazer avançar a história. Juntamente com a escuta e com o não julgamento, a aceitação compõe um tripé denominado por Drinko (2018) como “Paradigma *Improv*”.

¹¹² Marco Graça refere-se ao livro *The improviser’s way*, da improvisadora, comedianta, roteirista, atriz e diretora britânica Katy Schutte, treinada pelo grupo *The Second City*, de Chicago (ver: SCHUTTE, 2017).

na improvisação, porque o público... quando eu falar, eu já tenho a atenção do público, e se eu não falar, eu não sei o que é que o público está a ver. E isso cria, inconscientemente, uma insegurança, que tem que partir logo para o diálogo, para o discurso direto, com o público em contracena, o que for (...) Nós temos muita lógica de... o que é que o público pensa do que estamos a fazer, então perdemos o corpo para a palavra, logo, para explicar. [Graça_Instantâneos_POR]

Há outra dificuldade, que é haver uma ação em cena, e alguém entrar, e em vez de propor uma conversa, propor outra ação, e manter isso em cena, durante um minuto sem falar, só acionando. Isso é... quase inexistente. Há uma dificuldade em deixar o corpo expressar-se, e queremos ir logo para a cabeça, porque... há uma falta de crença de que aquilo vai ter leitura, de que as pessoas vão tirar, daquela ação, qualquer leitura (...) O ator não acredita que o que está a fazer possa ser lido, então quer ser muito... quer ser muito... quer ir *strict to the point*. Não existe uma cena de um minuto sem texto, não existe. Somente entrar... entrando, acionando, e o outro entrando, acionando... [uma ação] complementar, “vou fazer alguma coisa paralela”, ou divergente, e ficar um minuto à cena, sem texto, é uma coisa que não existe. Infelizmente, infelizmente. [Soares_Instantâneos_POR]

O ator português Ricardo Soares está correto em sua apreciação acerca das dificuldades em se pactuar a palavra e a corporalidade em um contexto de criação espontânea, principalmente no que concerne à expressividade e à potencialização do efeito de presença. Para Erickson (1990), por instância, a presença cênica guarda uma relação inversa com a linguagem verbal: a presença do corpo mostra-se mais poderosa quando se faz ausente o desvirtuamento linguístico. O autor expende que o efeito de presença se torna mais intenso no momento preciso de sua possibilidade de dispersão pela linguagem, no limiar da articulação verbal, no instante em que o corpo resiste em ceder para o discurso.

Ainda com respeito à cena impro portuguesa, é interessante entrever que o ator Carlos M. Cunha, membro fundador do grupo Commedia a la Carte, que inaugurou o gênero no país, credita ao jogo improvisado a partir do corpo, proposto pelo diretor John Mowat aos artistas da Companhia do Chapitô, uma parcela de pronunciada responsabilidade na maneira pela qual se encetou e se desenvolveu o teatro de improviso em Portugal:

Num espetáculo com dois meses de ensaios, com o [diretor artístico da Companhia do Chapitô] John [Mowat], o primeiro mês é brincar. É jogo. Jogo, jogo, jogo, jogo, jogo. Só jogo, jogo, jogo, jogo, jogo, jogo. E isso tudo foi ouro para mim. Tudo isso (...) era um jogo físico. Muito físico. Teatro físico, teatro de gesto. Somente. (...) É toda uma nova linguagem. É o bufão com... com dança, com aquilo que tu te sentes. Viver dentro, descobrir. O John trouxe uma nova linguagem. (...) Era jogo, jogo, jogo, jogo. Propostas. Ele, por exemplo, tinha coisas do gênero... sentava-se e dizia “Faz-me rir. OK. Saiam da sala. Tu ficas aqui. És uma pulga e isto é um cão. Um cão. E eles vão entrar, um de cada vez, e vão tentar descobrir o que é que tu és”. (...) E depois, alguém que entra tem que assumir que sabe perfeitamente onde é que está, o que está a acontecer, e que está completamente identificado com aquele que lá está. (...) Isso é improviso. Completo. Só improviso. Isso é uma grande escola, porque... porque te dá grande disponibilidade mental e física. [Cunha_Commedia_POR]

Extrapassando questões referentes ao jogo do corpo e retornando à produção do efeito de presença, a presente investigação também documenta como a descoberta circunstancial da presença cênica por um artista performativo que não apresentava vínculo prévio com o teatro de improviso pode possibilitar um enriquecimento da performatividade, quando o artista se aventura na cena impro. Assim ocorreu com Leandro Austin, do grupo brasileiro Cachorrada Impro Clube, cujo corpo intuitivamente aprendeu a reconhecer o efeito de presença em

desfiles de escolas de samba. Positivamente correlacionada à ativação da performatividade corporal, conforme Piret (2017) e Roques (2018), a qualidade do efeito de presença é correferida por Austin como um fator intensificador de sua comunicabilidade:

Eu percebi, na primeira vez que eu entrei na [Avenida] Marquês de Sapucaí¹¹³, isso ainda pequeno, que aquilo era um palco enorme, talvez o maior palco de todos, talvez do mundo inteiro, e eu precisava... era uma necessidade, depois eu fui entender como uma necessidade do artista... me conectar com aquele público, com aquele cara que tava na arquibancada lá em cima, com o cara que tava no camarote do outro lado, com os jurados (...) eu precisava me conectar com todo esse pessoal e me destacar de alguma forma (...) essa foi a prova de fogo, esse foi o primeiro palco que eu enfrentei. Por mais que ali não houvesse um texto, [medo de] dar branco, ou ter que improvisar uma cena, eu tinha (...) eu não sei explicar, mas é como se raios saíssem dos meus olhos, do meu corpo, para conectar com a plateia, e com o público e... é meio metafísico, né, mas eu sentia esses raios, essa energia que toca o público e volta pra você, te retroalimenta e volta mais forte ainda... então eu tinha que extrapolar (...) eu tinha que me sentir com seis metros de altura, sete metros de altura, eu tinha que me sentir como um carro alegórico pra tocar aquele público, então isso foi... o samba me trouxe, o carnaval me trouxe (...) como artista, você... posso falar por mim, você não aceita não ser percebido e não tocar aquelas pessoas e não mexer com elas de alguma forma (...) Ali você precisa falar muito com o corpo, e muito grande, muito maior do que se diz a respeito do teatro. Talvez o teatro grego seja uma experiência compatível. Imagina, no teatro grego, você pequenininho lá embaixo, e aquele mundaréu de gente, e o seu corpo precisa falar muito pra tocar as pessoas, pras pessoas não dormirem, pras pessoas não sentirem sono, pras pessoas não se sentirem entediadas, pras pessoas não olharem pra outro lugar... então a corporeidade, ela precisa ser marcante, ela precisa ser significativa, ser bem feita, precisa ter acabamento... eu não posso simplesmente me debater, eu não posso simplesmente sambar freneticamente como exercício físico, eu não posso girar sem parar, como um pião sem propósito (...) aí vem a questão da corporeidade: imprimir lá longe uma... o que você tá querendo dizer, e mandar, emanar a tua energia pra lá, e recebê-la de volta. Esse exercício de estar plantado com os pés no chão, e olhar com firmeza, mas sobretudo ter um corpo que comunica, um corpo verdadeiro, que comunica com o público, que tem essa energia que, eu acho, super metafísica, eu já tinha do samba, da quadra [de ensaios], da [Avenida] Marquês de Sapucaí, de públicos enormes, de públicos que me enxergam como um pontinho (...) então eu já sabia o que era essa “parada”, eu só precisava converter pro teatro, eu só precisava aprender o ofício (...) e dar entendimento a esse corpo e a essa presença que eu já sentia que eu tinha. [Austin_Cachorrada_BRA]

Ao abordar de forma singular o efeito de presença cênica, estabelecendo por meio desse entendimento um vínculo direto e inequívoco do corpo do artista com seu público, o impressionante depoimento de Leandro Austin aponta para a corporalidade não apenas como engenho subsidiário do processo criativo em impro, mas antes como agente gerador do próprio fenômeno da coparticipação em artes vivas.

Em coadunação com a perspectiva contemporânea de performance, a presença cênica e, principalmente, a coparticipação entre artistas e espectadores são aspectos supervalorizados por improvisadores tais como Rui Neto, ator vinculado ao coletivo Improv FX. Em um único depoimento, de maneira modelar, Neto atribui ao corpo do improvisador habilidades cabais, a saber: (1) operar simultaneamente como gatilho e alavanca para os processos criativos

¹¹³ Localizada na zona central da cidade do Rio de Janeiro, a Avenida Marquês de Sapucaí abriga a Passarela Professor Darcy Ribeiro, equipamento urbano também conhecido como Sambódromo da Marquês de Sapucaí ou Sambódromo do Rio de Janeiro. Inaugurado em 1984, o local sedia o festival popular brasileiro mais celebrado no mundo, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, anualmente realizado durante o período do Carnaval.

centrados na espontaneidade; (2) favorecer a escuta em cena e mediar a relação com os demais improvisadores; (3) viabilizar e potencializar a expressividade no trabalho atoral; (4) manter o improvisador em contato consigo mesmo e concentrado na história a ser contada; (5) realçar o instante como unidade fundamental para a experiência criativa; (6) aprimorar o processo de criação e desenvolvimento de personagens no calor do momento; (7) otimizar as dinâmicas que enfatizam aspectos cênicos relacionados à comunicabilidade; e (8) permitir a conexão com o espectador e mediar a coprodução performativa a partir da relação entre os *performers* e seu público. Embora Neto não se refira diretamente a tal fenômeno, entende-se que o improvisador acredita que também o efeito de presença possa prosperar em decorrência dos tópicos por ele mencionados. Adicionalmente, pode-se supor que alguns elementos narrativos presentes no texto de Rui Neto remetem ao fenômeno da intensificação corporal.

A forma como o meu corpo me guia é verdade sempre que atuo. Mas em *Improv* este aspeto ganha uma importância muito maior, muito mais significativa. Em *Improv* é o meu corpo que começa a minha cena. Desde cedo, a forma como eu conecto com o público, como eu transmito algo, como me expesso, precisa ser o mais verdadeira possível; se o público vir verdade em mim, o público me segue: eu estou com eles e eles estão comigo. Quando eu acredito no que estou sentindo, então eu não preciso pensar em como o transmitir ao público, em como o comunicar. Se eu acredito, em cena, que estou triste, estou zangado, estou apaixonado ou estou feliz (etc.) então o público me segue, porque todo o meu corpo transmite isso de forma natural. Nas minhas melhores cenas, eu não penso no meu corpo, apenas me foco no que estou sentindo e o meu corpo faz o que tem a fazer de acordo com isso. Isso é como eu uso o meu corpo em cena, desde sempre: para comunicar os meus sentimentos mais básicos de forma muito natural e verdadeira. (...) Quando comecei a fazer *Improv*, vim a descobrir – apenas muito recentemente – que esta vertente tem uma importância muito maior em cena. Ao improvisar uma cena de *Improv* ficava (fico) muitas vezes pensando para onde vai a história, como resolver o problema da personagem, como construir o enredo, etc. Nesses casos, eu bloqueava a cena imediatamente, com muita hesitação, muita questão interna, muita indecisão. Experimentei depois a focar-me mais em perceber como a minha personagem funciona e como esta se relaciona com as outras personagens. Percebi que, ao deixar a minha personagem (ao invés da história) fluir, eu estava mais próximo de simplesmente sentir a cena e o momento. (...) Notei que as respostas saem mais fluidas quando estou mais ligado aos meus sentimentos e não tanto à narrativa da história. E como é que eu faço isso? Como ficar em cena mais ligado aos meus sentimentos? Isso acontece melhor quando consigo deixar o meu corpo guiar-me! O meu corpo sabe o que eu estou a sentir, por isso ao deixá-lo guiar-me consigo captar a atenção do público de forma mais intensa e fazer uma cena muito mais interessante. Ao contrário do que costumo fazer, desta vez não é a história/narrativa pré-existente de uma peça de teatro a marcar os meu ritmo e a ditar os meus sentimentos que o meu corpo transmite. Agora, em *Improv*, eu não tenho essa base pré-existente, mas tenho outras pessoas à minha volta, tenho uma situação momentânea a acontecer e essa interação no momento, desperta em mim sentimentos – que podem estar mais ou menos de acordo com a personagem que represento. Esses sentimentos surgem de forma espontânea e, ao deixar o meu corpo guiar-me, então eu estou automaticamente a mostrar e a comunicar esses sentimentos, logo eu estou verdadeiro em cena. Isso me dá respostas, isso me dá fluidez em cena, e na mente também. Assim, quando entro em cena, tento que o meu corpo seja o meu guia, é ele que me dirá o que eu estou a fazer em cena... eu só tenho de escutar e construir em cima disso. Essa uma parte importante do meu processo criativo. [Neto_ImprovFX*_POR]

Para além do efeito de presença, tão marcante no depoimento do brasileiro Leandro Austin e sugerido pelo improvisador Rui Neto, a importância do corpo atribuída pelos sujeitos da pesquisa com respeito à performatividade em impro tem como evidência tangível a

assunção da premissa de que, em espetáculos de teatro de improviso, o ator conta com poucos recursos físicos além de seu próprio aparato corporal para conceder suporte à criação, como frisam o improvisador André Sobral, do grupo lisboeta Improv FX, e a atriz brasileira Thaine Amaral, do coletivo Baby Pedra e o Alicate:

Geralmente, no *improv*, não temos cenários, não temos adereços, não temos muita coisa que seja... não temos muita coisa. E para estimular a imaginação da pessoa, para a pessoa conseguir ver... ver o que nós queremos que a pessoa veja, eu acho que temos que criar personagens diferentes. Até porque a própria pessoa pode ter que fazer vários personagens diferentes. [Sobral_ImprovFX_POR]

A composição de cenário vem muito do corpo, e é uma coisa que a gente quer elaborar um pouco melhor, né? Às vezes, do nada, vem um astronauta, e você percebe, antes mesmo de dizer qualquer palavra, você já percebe pelo corpo. Eles [improvisadores] precisam desse recurso pra melhorar a compreensão do que eles tão querendo fazer, né, como não tem nada, não tem cenário, não tem nada, o corpo é o cenário, o corpo cria o personagem antes mesmo da palavra, então eu percebo que na improvisação é fundamental o corpo estar em dia. [Amaral_Baby Pedra_BRA]

Estabelecendo um paralelo entre o teatro de improviso e o basquetebol, André Sobral, do grupo lisboeta Improv FX, também articula uma relação entre algumas potencialidades individuais de contribuição para os processos criativos espontaneamente gerados e certos parâmetros de performatividade corporal preferidos por praticantes de impro. O improvisador propõe, assim, uma categorização do desempenho criativo em impro a partir de indicadores de performance esteados na corporalidade:

Eu joguei basquetebol. E com o basquetebol tem três posições que são importantes. O “base” [no Brasil, essa função em uma equipe de basquete é denominada “armador”] é o que dirige o jogo, é o que fica no pentágono, é o que fica na ponta. É o gajo que tem o cérebro, é o gajo que faz o jogo. A seguir, tens os “extremos” [os “alas” no Brasil], que são os gajos que conseguem entrar [no “garrafão” da quadra], mas também vêem o jogo de fora e conseguem... Depois também temos o “poste” [pivô], que é o gajo que está junto à situação, e é o gajo que se mexe, que só salta, que só faz isso. Pra mim, o improviso é igual: temos as três posições. Tens o gajo que tem o cérebro, que é o gajo que tem as ideias, que é o que pensa. O corpo não é muito bom, mas é o que tem as melhores ideias, e é o que fala muito. O Marco Graça [do grupo Instantâneos] pra mim é um exemplo perfeito do gajo que é o “base”. Depois, temos o “extremo”, que é aquele que não é muito bom com ideias, mas é muito bom em [inaudível] e o físico dá. Depois, temos o “poste”, que é completamente físico, é um gajo que “não pensa”, não pensa muito, aliás... não é bem “não pensa muito”, é “não fala muito”, mas usa mais o corpo do que a palavra. O Telmo Ramalho, que fazia parte dos Improváveis (...) é muito físico. Eu acho que, no improviso, tem estas três posições: o cérebro, o físico e o neutro. Mas eu acho que os três [tipos de improvisadores] têm que ter um pouquinho dos dois [cérebro e físico]. Eu acho que, pessoalmente, sou muito físico (...) Porque eu acho que o corpo, no improviso, é superimportante, e é aí que conseguimos dar a personagem. [Sobral_ImprovFX_POR]

Curiosamente, recorrendo à metáfora do futebol, em lugar do basquetebol, Ortalli (2018) e Pastor (2018, p. 7) também aludem à imagem de um improvisador dedicado ao Teatro-Esporte que imagina em que posição do campo poderia jogar de acordo com sua maneira de improvisar. Em sincronia com a conjectura de André Sobral, pela experiência prática do autor da presente investigação, no Brasil, a atribuição de posições de jogo relativamente fixas aos participantes de um grupo de Teatro-Esporte envolve, usualmente,

duas funções: a de condutor e a de preenchedor¹¹⁴. No processo de criação de uma cena, o condutor está mais relacionado à cognição e à palavra, enquanto o preenchedor está associado à corporalidade e à construção elaborada de personagens, embora, no decorrer de uma história, os grupos apresentem flexibilidade para abandonar as posições fixas. Assim, pode-se entender as funções de condutor e preenchedor por meio de suas ênfases, respectivamente, na comunicabilidade e na performatividade corporal. Em impro de *long form*, logicamente, a rigidez de funções relacionadas à corporalidade faz menos sentido, e as posições parecem servir apenas como referência para as potencialidades dos improvisadores.

Foto 36 – Marco Graça (à direita) contracenando com as sombras projetadas pelo corpo de Ricardo Soares, em cena de “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan Poe” na Quinta de Regaleira, em Sintra, na noite de 17 de agosto de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

A Foto 36 ilustra uma das muitas possibilidades pelas quais os Instantâneos – aqui tomados como exemplo da competência improvisacional a partir da corporalidade – concebem, planejam, operacionalizam e aperfeiçoam seus processos criativos fundamentados na performatividade do corpo. Conforme evidencia o diálogo mostrado a seguir, extraído de uma entrevista grupal do autor da presente pesquisa com Ricardo Soares, Marco Graça e Marco Martin, para as apresentações de “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar

¹¹⁴ No ano de 2013, o autor deste documento participou de uma longa conversa envolvendo a questão do processo criativo em teatro-esporte com Ary Aguiar Jr, diretor artístico do coletivo carioca Armacena. Naquela época, o grupo operava com quatro posições semi-fixas: Condutor 1, Condutor 2, Preenchedor 1 e Preenchedor 2. Os Algarismos remetiam à preferência concedida pelo diretor a cada improvisador, com respeito à condução ou ao preenchimento de uma dada história. Pelo volume de títulos obtidos pela Armacena em competições de teatro-esporte, pode-se atestar a eficácia de seu processo criativo baseado em posições fixas envolvendo a performatividade corporal. Por outro lado, ao longo dos anos, o autor testemunhou desempenhos igualmente efetivos por parte de grupos de impro que rejeitam completamente o sistema de jogo com base na fixação de funções.

Allan Poe”, os Instantâneos engendraram um dispositivo cênico para oportunizar o afloramento espontâneo da performatividade do corpo, em algum momento que se tornasse culminante para o espetáculo improvisado.

Nós falamos sempre sobre isso [a corporalidade no processo criativo]. Em cada espetáculo, percebemos quais são as possibilidades dele [corpo], onde é que nós podemos mexer e que possam fazer sentido dentro daquele espetáculo e, depois, (...) cada um de nós empresta o que sabe que tem àquela... àquela zona de expressão. Aqui [no espetáculo “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan Poe”], sabíamos que íamos ter sombras, por exemplo, então dissemos: “Vamos ter sombras, aproveitem o físico das sombras, aproveitem da vossa maneira, vamos aproveitar as sombras para fazermos as ações mais físicas, mais desenhadas, e o palco para o blábláblá, para andar pra frente e pra trás [na história]”. Então, nós sabíamos o que trabalharmos de fisicalidade¹¹⁵ para este espetáculo. Sabíamos que ia ser nas sombras ou em recortes de friso atrás [estruturas fixas do cenário], que haveria de ser o corpo. Mas o corpo está sempre moldado com esta especificidade de que (...) cada um de nós tem uma maneira mais própria de... Isto, pois, quer dizer que não há... não há um trabalho de... de unificação da linguagem corporal de nós, os quatro. Não existe esse trabalho para o espetáculo. Continuamos a emprestar o que temos, só sabemos é que temos determinadas... determinadas zonas onde podemos nos exprimir de uma forma mais ou menos.. contextualizada com o espetáculo que estamos a pretender apresentar. [Soares_Instantâneos_POR]

O Nuno [Fradique] tem uma fisicalidade muito *clown*. E ele próprio, mas só ele, porque é a fisicalidade dele... o Nuno consegue transformar a fisicalidade dele num universo dele, muito próprio dele. Se eu fizer uma personagem parecida com a do Nuno em termos físicos, não vai ter verdade nenhuma, porque não é a minha fisicalidade. Mas neste caso, em concreto, do [espetáculo “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan] Poe”, ao não querermos [criar] personagens que tivessem esse pendor tão cômico – queríamos evitar, não era “não queremos” –, sentiu-se, algumas vezes, que o Nuno se controlava muito mais, em termos de fisicalidade... ficava muito mais estático do que aquilo que é o estado natural dele em palco. Então, como nós falamos disto, (...) cada um empresta aquilo que tem, em fisicalidade, e, naquele caso, o Nuno foi o... talvez o que sentiu mais, o que teve que... tirar aquilo que era sua fisicalidade. [Graça_Instantâneos_POR]

Neste processo, o que acabou por se suceder foi, de facto, alguma [forma de] autocontrole ou auto-castração, que, durante o processo de improviso, descobriu novas formas. Aquilo que nós vimos ontem [durante a apresentação do espetáculo “Nocturnus – Os Contos Improvisados de Edgar Allan Poe” no dia 18 de agosto de 2018] acontecer em nível físico, não seria nunca possível nas primeiras sessões, porque nós... a ideia que tínhamos sobre aquilo que o espetáculo pedia era outra... mas fomos permitindo-nos um espaço para experimentação, que permitiu aquilo que aconteceu, aquilo ontem, que é uma ideia muito distante do que poderia ser um uso do físico para este espetáculo, com tudo que é complexidade de... esta criação de texto, um texto complexo, que são narrativas intrincadas, com a criação de um personagem que tem que ser um leve véu – como nós sabemos, como diria o Keith [Johnstone] – um leve véu sobre... permitindo olhar o que ele está a fazer, para onde é que vamos, como é que isto se junta... a fisicalidade aqui é um desafio grande. Porque a fisicalidade, se nós entrarmos nela com alguma profundidade, ela não é um leve véu, não é? Se nós encaramos uma fisicalidade tipo a do [Jacques] Lecoq, em que o corpo é afetado pelo que acontece em cena, e depois a

¹¹⁵ Como se discutiu no capítulo introdutório da investigação, “fisicalidade” e “corporalidade” não são sinónimos. Contudo, a maioria dos improvisadores portugueses costuma utilizar indistintamente as duas palavras. Os improvisadores brasileiros, a seu turno, parecem preferir o termo “corporeidade”, em lugar de “corporalidade”. A escolha de tais palavras, pelos sujeitos da pesquisa, certamente não interfere na compreensão de suas profícuas narrativas.

abandona, isto é de uma profundidade que, por vezes, cria um paradoxo: “será que é um leve véu, ou não?”... e isto cria problemas, pode criar. [Martin_Instantâneos_POR]

Como relatam os Instantâneos, houve um planejamento elaborado para que, de algum modo, a estrutura predeterminada para o espetáculo propiciasse um pleno aproveitamento do potencial performativo de seus corpos, muito embora tal planejamento considerasse que os caminhos da criação só pudessem vir a ser efetivamente desvendados durante as apresentações, por se tratar de teatro de improviso. Essa concepção estética eminentemente processual interveio no resultado artístico atingido por cada improvisador, em decorrência de suas próprias características performativas e de suas interações com o grupo, mediadas por uma perspectiva coletiva da criação improvisada. Tal dinâmica ensejou desafios, tais como os complexos dilemas apontados por Marco Martin, ou como as questões relacionadas pelo diretor artístico Marco Graça acerca da corporalidade de um companheiro de cena, que aparentemente se viu instado a restringir seu *elã* criativo por conta de um processo de criação calcado na coletividade. Em realidade, como se debate na próxima subseção do trabalho, mesmo que um improvisador seja bem-sucedido na tarefa de fazer preponderar a corporalidade em seus processos de criação, ele jamais poderá desconsiderar que a performatividade do grupo depende de uma elaboração artística coletiva das potencialidades criativas de todos os actantes que, conjuntamente, investem seus corpos no espetáculo – o ator, seus companheiros de palco e também os espectadores.

4.1.2 Corpos, relações e processos coletivos de criação no Sistema Impro

De acordo com Drinko (2018), o chamado “Paradigma *Improv*” pressupõe o trabalho em grupo, o que conduz a processos criativos que sigam uma dinâmica coletiva e relacional, em vez de individual e atomizada. Svendsen (2017, p. 296) assevera que cada membro de um coletivo de improvisadores deve ser “sensível à dinâmica de um trabalho grupal intensamente colaborativo”, enquanto Bertinetto (2013) pontifica que uma performance edificada pela improvisação não pode ser considerada isoladamente, devendo antes ser tomada como um estágio na história de uma prática artística coletiva, cujo desenvolvimento depende de influências mútuas, constantes interações e ajustes conjuntamente alvidrados. Tal perspectiva está contemplada nos valores defendidos pelos improvisadores que compuseram a amostra da investigação, tais como o brasileiro Taiyo Omura, do grupo Baby Pedra e o Alicate, e o português Marco Martin, dos Instantâneos. Para ambos, o processo criativo em impro se evidencia como um encontro entre artistas que se apresentam para uma criação conjunta:

Justamente porque a gente faz junto [o processo criativo], mesmo que um [de nós] lance o que seria o embrião da ideia, porque a ideia não tá fechada, né, por causa de todos os outros fazendo coisas e agregando coisas àquilo e inventando coisas em cima, aí é que aquilo vira uma coisa interessante. Porque não chega de um ou de outro. Nunca é totalmente interessante só a parte de um ou a parte de outro. Foi justamente do que foi feito esse processo de jogar tudo na roda e todo mundo fazer, que ficou interessante. [Omura_Baby Pedra_BRA]

Há uma consciência, um nível de consciência de que eu sei o que é o teu potencial, e tu sabes o que é o meu, e nos encontramos aí, a esse respeito. Dito isto, há pessoas que têm um pendor mais cômico do que outras, há outras pessoas que têm um pendor mais para a dramaturgia do que outras... [Martin_Instantâneos_POR]

A partir de uma proposta artística, ética e estética apoiada na construção coletiva, os grupos de impro têm na confiança e no desenvolvimento recíprocos, como enfatiza Muniz (2004), uma base sólida para incrementar seus processos criativos. A autoconfiança e a

segurança no grupo propiciam, assim, um suporte para a produção criativa (cf. HINES, 2016), que então pode ser alavancada a partir do conhecimento geral acerca das competências atoriais à disposição do conjunto, incluindo as potencialidades performativas dos corpos reunidos para a atividade de criação. Essa intimidade gerada entre os improvisadores – e que subentende uma aproximação concomitantemente objetiva e imaginativa de corporalidades distintas – põe em operação processos criativos baseados nas relações entre os corpos, com o cuidado permanente de evitar a normatização de tais interações, de maneira a testar os limites individuais e coletivos, e a preservar a espontaneidade, como explicam Marco Graça, dos Instantâneos, e Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube:

Todos nós, os quatro, como nos conhecemos muito bem, em palco, (...) Eu, quando quero ter um determinado tipo de personagem, quando estou em cena e digo “eu gostava que a pessoa que contracenasse comigo fosse este tipo, criasse esse tipo de personagem”, é normal que eu já olhe para... olhe para ele [Marco Martin] se quiser um tipo de personagem, olhe para o Ricardo [Soares] se quiser outro tipo de personagem, olhe para o Nuno [Fradique] se quiser outro tipo de personagem. E penso que este tipo de olhares que nós temos, de “é contigo que eu agora quero criar isto”, é porque nós temos a imagem do que é que nós pretendemos. Olhamos para o status do personagem e dizemos assim: “eu sei que para este status que eu estou a dizer, se vier o Nuno, vai conseguir baixar muito bem [o status], vai conseguir fazer um oposto, que eu acho que é o que a cena está a pedir”. Se eu quiser um outro tipo de personagem, um outro tipo de interação, eu já sei que, se calhar o Ricardo, [a cena] vai seguir melhor. Mas isto é a minha perspectiva e, depois, cada um de nós terá esta perspectiva em cena. Agora, isto não é nunca, e nunca pode ser, uma regra. Há sempre uma lógica, e nós temos esta lógica quase... anarquista de que... há muitas regras na improvisação, muitas mesmo, e é bom sabê-las, e é bom trabalhar aquelas que nós achamos que nos dão mais coisas para... para o nosso trabalho, mas que... No final – vem sempre esta vírgula –, mas isto só acontece se nós tivermos o bom senso de querer usar, ou se for uma escolha, senão, é o que for, é o que sair. Porque, senão, começamos a criar (...) demasiados quase-padrões. (...) Quando se tem muitas regras, quando nós colocamos demasiadas regras, “entras tu, faço eu”, quando tudo isto se torna matemático, ficamos fechados aqui, e depois... nota-se. [Graça_Instantâneos_POR]

A nossa corporalidade aparece nesses... desencaixes. Vamos desencaixar... a gente vai quebrando limites. Pô, cara, meu corpo é bom pra caralho pra estar aqui fazendo um churrasco na laje, então agora eu vou levar esse malandro pra praia. Olha, ele brinca aqui, na praia! Agora vamos levar esse malandro aqui pro jóquei clube. Olha o malandro aqui fazendo equitação! Agora vamos levar esse malandro... e aí, a gente vai quebrando essas estruturas óbvias, né, confiando muito no nosso corpo e no corpo do outro. Eu acho que a gente tem essa confiança forte no corpo pra poder levar ele pra qualquer lugar. Como é que é um cara que samba pra caralho [referência a Leandro Austin, exímio sambista], vai fazer aulas de lambaeróbica, onde eu, que não danço nada, serei o professor? E a gente vai brincando muito com isso, assim (...) Da mesma forma, quando eu vou sambar, ou alguma coisa assim, eu faço aquele malandro que ginga, que não dança porra nenhuma, mas tá ali gingando, e acha que tá arrasando (...) Tem o lance de eu saber no que eu sou bom, e no que eu sou ruim, e no que o Leandro é bom, e no que o Leandro é ruim (...) Essa intimidade que a gente tem, tanto de amizade, quanto no lado corporal, (...) isso ajuda também da gente poder chegar no limite corporal do outro sem machucá-lo, sem ofender também, (...) e, a partir daí, as cenas acontecem. [Martins_Cachorrada_BRA]

A prevalência do domínio coletivo sobre o individual, nos processos criativos em impro, coloca o ator em posição de aprender continuamente como seu corpo deve se relacionar com os demais em cena, o que também suscita o aparecimento de instantes nos quais a performatividade grupal se constrói por intermédio de uma negociação espontânea

entre os corpos, na qual os improvisadores trocam ofertas organizadas pela corporalidade, emergindo dessa transação uma criação associadamente confeccionada. Tal resultado, como clarifica Falkembach (2019, p. 8), “é efeito da reciprocidade, de uma negociação física, de uma negociação das relações físicas, de um pacto efêmero e continuado, que acontece na pele”. Essa orientação relacional do processo criativo com base na corporalidade aparece nas narrativas mostradas a seguir.

No primeiro depoimento, Bernardo Sardinha, do grupo Baby Pedra e o Alicate, conta como aprendeu a definir seus personagens em histórias improvisadas, a partir da síntese gestual traduzida em mímica. O autor da presente investigação havia acabado de presenciar um ensaio do grupo, em que Sardinha entrava em cena e, apenas mimetizando o gesto de abrir uma portinhola na altura de seu rosto, foi imediatamente reconhecido por seus companheiros como um padre em um confessionário. Logicamente, sua proposta criativa necessitava da aceitação por parte dos demais atores, a qual, por sua vez, dependia do reconhecimento daquele gesto. No segundo relato, Marco Graça, dos Instantâneos, explica como a criação coletiva da performance improvisada com base na corporalidade pode ser limitante ou mesmo repressiva, caso seja mal conduzido o processo transacional entre os improvisadores.

Cara, eu acho que esse negócio da mímica, pra mim, veio de uma aula que o Claudio Amado [mentor do grupo] deu de mímica, e que me acendeu uma luz. Ele deu um exemplo assim, muito direto, do que significa a diferença de cada gesto. O exemplo que eu adoro, e que ele dá, que é tipo: “jogar tênis é diferente de jogar pingue-pongue, que é diferente de jogar frescobol, embora todos usem raquete e envolvam uma bola, mas o jeito que o corpo se comporta é totalmente diferente”. Então, qual é o traço que vai resumir... qual é o mínimo denominador comum de um padre? Cara, eu ajoelhei [durante o ensaio], mas, pra mim, na minha cabeça, eu era um padre abrindo o confessionário. Esse foi o gesto, blá [faz o gesto], de abrir o confessionário, que eu falei: “ah, cara, se inventar qualquer coisa, eu vou ter que inventar outra história, mas vou ver se eles pegam”. Blá [mesmo gesto], pegaram (...) Mas tem muito disso, eu jogo um gesto que eu acho que tem um significado muito forte e torço pra que [o grupo] pegue. Se não pegar, paciência, bola pra frente. [Sardinha_Baby Pedra_BRA]

Cada um de nós tem uma... uma relação com o próprio corpo, nós quatro [integrantes dos Instantâneos], muito diferente (...) A partir do momento em que nós, em processo coletivo... assumimos uma direção [para a corporalidade adequada a cada espetáculo], depois cada um de nós é também deixado num espaço de liberdade criativa de... Eu acho que se eu colocar em palco, fizer algum determinado tipo de personagem sem que nós concordamos que seria esse tipo de personagem, eu não vou poder ter isto. Porque acho que se eu tiver isto, não vou conseguir atingir aquele tipo de personagem (...) Nós não acordamos em dizer – porque isso seria, na minha opinião, demasiado castrador – dizer a alguém “não faça isso” ou “evita fazer o que quer que seja” (...) Quando nós, na dramaturgia, por exemplo, tocamos nalgumas barreiras, continuamente, ao que nós queremos, na construção do personagem, o Nuno já se bloqueia mais, na fisicalidade. O Nuno é muito cômico, por natureza, tem uma parte muito *clown* dele. [Graça_Instantâneos_POR]

Resguardadas suas características atorais e suas propostas artísticas coletivas, grupos e improvisadores brasileiros e portugueses se harmonizam na escolha de conceder à corporalidade um talante relacional sustentado por uma performatividade conjuntamente orquestrada. Por conseguinte, eventuais dificuldades e limitações corporais podem ser identificadas e suplantadas pela força do conjunto, por meio da transformação das fraquezas individuais em competências grupais, como se observa na narrativa de Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube, mostrada nas próximas linhas e ilustrada pela Foto 37:

Nesses últimos anos, eu percebi que o Leandro [Austin] tem experimentado coisas diferentes com o corpo, (...) e isso só engrandece o grupo, só engrandece o Cachorrada. Já o [Gigante] Leo¹¹⁶... o mote do Leo é menos corporal, né, por conta das suas limitações físicas, e é mais emocional, é mais na piada ali do *timing*, na voz, no caricato, no caricato corporal, né, e aí o Leo sabe, o Leo tem uma consciência corporal incrível, mais do que eu tenho da minha, e aí ele sabe fazer o personagem. E quando o Leo começa a andar já é engraçado pra caralho, e eu sei que não é engraçado por ele ser anão, é engraçado porque, além dele ser anão, ele consegue fazer um personagem que é distante dele, na vida real. Isso é que é engraçado. (...) Então tem esse mote do Leo, que traz isso, tem essa parte do Leandro, que é mais preocupado com esse conceito corporal, e tudo mais, e tem eu, que trago o que eu tenho, (...) sempre tentando afinar o acabamento do humor nas cenas, no espetáculo (...) e o Leo se adequou muito bem a isso. Naturalmente, o Leo foi propondo jogos em que dá pra gente brincar com isso, mas que favorecem também muito o jeito dele de jogar. Pra gente, é ótimo, porque a gente também sai um pouco da nossa zona de conforto, e a gente percebe, já, com esse tempo que o Leo tá com a gente, o quanto ele tá mais disponível fisicamente também, por estar ali com a gente, por absorver que o jogo aqui é assim, né, é mais físico, e que às vezes a gente tem cena em que fala três ou quatro palavras, e que é tudo físico. E o Leo brinca bem com isso, o Leo é um bom ator, ele consegue ficar ali de frente pro público, às vezes sem falar nada, e jogar ali com o corpo e com o rosto dele. [Martins_Cachorrada_BRA]

Foto 37 – Leandro Austin (parcialmente fora da fotografia, à esquerda) e Luiz Felipe Martins jogam com a performatividade do Gigante Leo durante a apresentação de “Noite Cachorra”, no Festival Universitário de Impro, em 8 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

¹¹⁶ Embora o presente trabalho tenha falhado em conceder voz ao Gigante Leo para que próprio o artista discorresse acerca de sua experiência em primeira pessoa, adota-se aqui a perspectiva de Zaunbrecher (2016, p. 287), para quem é valioso para a investigação acadêmica em artes performativas “pesquisar as experiências de improvisadores que não se identificam como deficientes com relação a seu trabalho com aqueles que assim se identificam”.

Por último, deve-se notar que, quando se dissolve o pacto envolvendo a preeminência de uma elaboração coletiva da corporalidade na criação grupal, essa ruptura impacta negativamente na performance, como descortina o depoimento de Carlos M. Cunha, do Commedia a la Carte. O improvisador português relembra um período em que a ênfase no trabalho corporal – característica de todos os integrantes do grupo, por serem originários da Companhia do Chapitô – foi desbancada pela palavra excessiva, pela piada gratuita. Tempos depois, com o engajamento do colombiano Gustavo Miranda Ángel, informante-chave do presente trabalho, o grupo parece ter compreendido a necessidade de resgatar seu desvelo para com a performatividade suportada pelo corpo:

Eu sempre fui muito físico. Eu tenho, eu tenho, eu sei que tenho. Sabes que todos os Commedia [a la Carte] eram assim? E depois entrou um bicho no grupo, que foi isto: papapapapapapapapá, a piada, a piada, papapapapapapá, piada, piada. Não é piada que já está feita, é a piada na hora, mas é muito papapapapapapá, em vez de [abre os braços e olha para o peito]. Isto perdeu-se. E éramos todos bons (...) Então perdemos um bocado disto, dessa forma. Mas em palco, nós estamos, com o [improvisador convidado] Gustavo [Miranda] a voltar à origem. Nós já tivemos isto. E eu estou a voltar outra vez. [Cunha_Commedia_POR]

A preponderância da corporalidade do grupo sobre a individual parece configurar-se como um ideal a ser perseguido pelos adeptos do Sistema Impro. A valorização da instância coletiva constitui uma das características distintivas do gênero criado por Keith Johnstone, com ressonância imediata na performatividade corporal.

4.1.3 Dos “padrões de excelência” ao desenvolvimento continuado da corporalidade

Como se viu ao longo da revisão de literatura, a perspectiva contemporânea de performance pressupõe uma ênfase na corporalidade (p. ex.: DE LANGIE, 2018; FISCHER-LICHTE, 2008; WULF, 2016), o que leva a crer que, no teatro de improviso, bem como nos demais gêneros de artes vivas, a escolha de avultar o trabalho do corpo não seja uma questão de antelação estética, mas decorra do engajamento e do atendimento, por parte do *performer*, com respeito às demandas de sua arte. Ainda assim, como apontam as duas subseções precedentes, salientar a corporalidade em uma encenação exige planejamento, e tal movimento requer uma autoavaliação individual e grupal. Tanto em Portugal quanto no Brasil, a pesquisa empírica indica que essa dinâmica comumente engloba três etapas: um exame das forças e fraquezas individuais e coletivas; a busca por parâmetros integrativos de “excelência”; e a proposição de uma agenda para efetuar eventuais correções e desenvolver novas competências pessoais e globais. Por óbvio, compreende-se que essa dinâmica seja adotada por coletivos de impro em outros contextos, não somente Brasil e Portugal.

O julgamento praticado pelos improvisadores acerca de seus próprios grupos, em termos de performance corporal, das possibilidades de incremento do trabalho do corpo em suas propostas cênicas e em seus processos criativos, parece ser exercido de maneira sistemática, como exemplifica a fala de Taiyo Omura, do coletivo Baby Pedra e o Alicate, apresentada a seguir. Admiravelmente, todavia, foram registrados depoimentos que, aos olhos do autor da presente pesquisa, pareceram excessivamente austeros, por denotarem um rigor desmesuradamente severo dos improvisadores consigo mesmos¹¹⁷.

¹¹⁷ Exemplos dessa empedernida autoavaliação são as falas de Ricardo Soares, dos Instantâneos, e de Rafael Tonassi, dos Imprudentes, às quais este autor impõe resolutas discordâncias. Os dois artistas, assim como todos os demais que alistaram autocríticas tão ásperas quanto essas, são inegavelmente dotados de uma esplêndida performatividade corporal, autorizando o pesquisador a suavizar ou relativizar o arbítrio contido naqueles depoimentos.

Uma coisa é você ter a via de primeiro [usar] o corpo, depois, por exemplo, você ter uma postura [corporal] em cena, entrar numa postura para que o personagem venha um pouco daí. Mas eu acho que a gente usa muito também o outro lado... o que a imaginação, não no sentido pensar, raciocinar sobre alguma coisa, mas no sentido de que [ao] imaginar uma situação, a gente acaba entrando, ou inventando um corpo a partir daquela imaginação (...) Nesse sentido, uma das razões de a gente estar buscando fazer mais esses trabalhos corporais é porque a gente ainda se sente limitado, muito, porque a imaginação vai além do que o corpo pode. O legal, o ideal, eu acho que cada um gostaria de poder criar as imagens com o corpo que imagina, também. Eu acho que a gente imagina mais e mais do que cria, com o corpo, enquanto a gente vê outros trabalhos teatrais, outros trabalhos, em que o corpo é tão imaginativo, que a gente não alcança fazer aquilo com o corpo... mas seria interessante ter uma preparação nesse sentido, para que a gente possa continuar imaginando e essa resposta venha mais rápido. O corpo é limitado. A gente não tem um treinamento, tipo assim, de corpo, né, pra colocar em cena as imagens que a gente imagina poder fazer. [Omura_Baby Pedra_BRA]

Nós não temos isso [a corporalidade]. Não adianta (...) Acho que acreditamos menos que somos bons a fazer isso. Nós respondemos positivamente quando vemos bons trabalhos, a dizer, do corpo. Nós ficamos maravilhados. Não sabemos é fazê-lo. [Soares_Instantâneos_POR]

O [espetáculo] “Impropose”, pra gente que não é nada corporal, parece que foi um anseio também, inconsciente, de fazer alguma coisa de corpo, sabe? Porque, se deixar, fica um de cada lado, só falando, igual eu tô falando aqui pra você e... a gente, de repente, veio de um anseio também inconsciente de usar o corpo. A gente tenta, a gente sempre entra com esse *drive*, e fala “vamos usar o corpo aqui!”, mas, cara, não é pensar em usar. Você tem que ir usando, você tem que ir trabalhando... e a gente não tem! Eu já fiz até um *workshop* de corpo... cara, aí começa a fazer alongamento, e eu fico [gira as mãos ao redor da cabeça]... não é pra mim isso, entendeu? E eu admiro quem faz, eu acho maravilhoso, sabe, a expressão quando o cara faz uma lhama e fica parecendo uma lhama, eu acho lindo, mas é que eu não consigo, então... Mas eu acho que o “Impropose” veio desse anseio inconsciente da gente querer fazer alguma coisa de corpo. Aliás, eu acho que é uma coisa que eu vou falar aqui, que é... no próximo formato [de um espetáculo dos Imprudentes], a gente também vai pensar numa coisa bem corporal, assim, pra usar o corpo. [Tonassi_Imprudentes_BRA]

Possivelmente indicando o perfeccionismo comum aos artistas intransigentes com seus próprios desempenhos, o juízo exemplificado nas narrativas de Soares e Tonassi certamente não corresponde ao que os improvisadores e grupos brasileiros e portugueses apresentam em suas encenações. De fato, este autor acredita que muitos sujeitos de sua pesquisa são dotados de muito mais qualidades corporais em termos de expressividade, performatividade e comunicabilidade do que acreditam possuir. Felizmente, como se depreende do relato anterior de Rafael Tonassi acerca da criação do espetáculo “Impropose”, parece que uma eventual dificuldade dos artistas nunca leva ao conformismo ou à inação, mas, pelo contrário, impulsiona os grupos a perseguirem novos patamares de “excelência” para o trabalho que realizam a partir de seus corpos. O depoimento a seguir, produzido por Cauê Costa, também dos Imprudentes, atesta nitidamente como a percepção de supostas falhas em termos de performatividade por parte dos improvisadores conduz a uma dinâmica de sobrepujamento:

Pra mim, o motor disso tudo é o desespero, porque quando a gente sobe ali no palco é aquilo, tem que fazer de qualquer forma. Então vai sair alguma coisa (...) A gente tem o pânico, ali, e tá pronto pra fazer. Claro, se a gente estudasse a fundo essas questões

[envolvendo a corporalidade], a gente poderia fazer muito melhor, mas eu acho que... nós temos uma prontidão pra realizar essas coisas por conta desse desespero que bate. Em cena, eu vejo nosso grupo muito... nós vamos dar um jeito. Nós vamos dar um jeito, nós vamos dar um jeito, nós vamos dar um jeito. A gente confia muito que a gente vai dar um jeito em algum momento (...) Eu acho que é um mérito do grupo assumir esse desespero e ter consciência de que, vamos, desesperados, mas a gente vai achar uma solução. (...) Eu não tô botando a palavra “desespero” num sentido muito negativo, não, é assim: alguém tem que fazer. O desespero vira prontidão. (...) Eu preciso fazer, eu vou fazer. É essa a questão. Eu não tenho um estudo, a gente não tem um estudo, tirando o [Marcelo] Piriggo, um estudo corporal muito grande. O que a gente tem é essa questão: vamos resolver, vamos fazer. [Costa_Imprudentes_BRA]

O resultado desse movimento de superação salta à vista, como prova o excerto que aparece nas próximas linhas, retirado do diário de campo mantido pelo autor deste relatório, a respeito de um ensaio do espetáculo “Impropose”, para o qual o pesquisador havia sido convidado pelos Imprudentes. A Foto 38 reforça a posição do autor.

Foto 38 – Os Imprudentes ensaiam seu espetáculo “Impropose” no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro, em 25 de julho de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Rafael Tonassi, Cauê Costa (de braços abertos) e Marcello Cals]

Apesar de não se perceberem como um grupo de improvisação que detém uma performance corporal apurada, e de repetirem constantemente que lhes falta um melhor acabamento em termos de corporalidade, os Imprudentes investem expressivamente no corpo, mesmo sem ter a plena consciência dessa escolha. Em meu primeiro ensaio com o grupo para minha participação no [espetáculo] “Impropose”, depois de uma longa conversa com três de seus integrantes, em que me pareceu que eles não estão satisfeitos com a performance corporal usualmente apresentada pelo grupo, experimentei com os Imprudentes um período de aproximadamente duas horas de trabalho corporal intensivo.

Naquele ensaio, nos dedicamos a exercícios cênicos em que o corpo assumiu um protagonismo absoluto: composições físicas grupais; pantomimas; variações extremas em termos de gestualidade e motilidade; situações cênicas com utilização dos planos alto, médio e baixo; transformações de movimentos a partir de alterações rítmicas; e caracterizações de personagens por intermédio do corpo. Ao final do ensaio, estávamos fisicamente exaustos, embora nossa capacidade de criar novas propostas centradas no corpo estivesse ainda mais elevada que no início do processo. Durante todo o tempo em que trabalhei com os Imprudentes, minha mente estava no segundo plano, apenas se ajustando ao que demandava meu corpo. As relações estabelecidas em cena nasciam do corpo, e se estruturavam a partir da performatividade corporal. A despeito da curiosa autoimagem negativa que o grupo parece fazer acerca de sua própria corporalidade, poucas vezes experimentei processos criativos em impro tão claramente focados no corpo, e que contivessem um potencial de intensificação corporal tão claro e eficaz. [Carvalho_Diário_20/03/2018]

Para cumprir os objetivos individuais e coletivos relacionados ao incremento do desempenho performativo corporal, primeiramente os improvisadores parecem estabelecer parâmetros de excelência a serem perseguidos. Tais referências podem abarcar artistas do próprio grupo, considerados pelos demais como possuidores de uma performatividade superior, por exemplo. Nas duas falas a seguir, Marco Graça, dos Instantâneos, e Carlos M. Cunha, do Commedia a la Carte, elegem alguns companheiros de cena como detentores de um trabalho corporal exemplar. Insolitamente, o Ricardo Soares agora elogiado por Graça – que aqui expressa um injustificado descontentamento com seu próprio desempenho corporal – vem a ser o mesmo improvisador que, em um momento precedente desta subseção, havia mostrado insatisfação com sua performance¹¹⁸.

Eu sou muito cerebral. Então, tenho uma dificuldade em passar isto [aponta para a cabeça] para o corpo. O Ricardo [Soares] já não tem. O Ricardo é... é talvez muito mais intuitivo na fisicalidade dele. É talvez menos cerebral... mas é menos cerebral... Eu vejo o Ricardo sempre muito menos cerebral, mais intuitivo na fisicalidade. Mais rapidamente vamos ver o Ricardo a criar algo com o corpo, sem o anseio na utilização da palavra. [Graça_Instantâneos_POR]

O Zé Garcia fazia aquecimento. O Ricardo [Peres] não fazia, e tinha um grande trabalho de corpo. E só depois é que percebi que tenho que trabalhar o corpo para minha disponibilidade. E agora, no ano passado, comecei a perceber que sou muito mais rico se... eu comecei a fazer, até por uma questão de saúde, eu comecei a fazer meditação. E comecei a perceber que, uau, a diferença que tem sido para mim, a meditação... [Cunha_Commedia_POR]

Os padrões de desempenho arrolados pelos improvisadores podem também remeter a artistas externos ao grupo, embora geralmente relacionados ao teatro de improviso. Assim procedem, por instância, Taiyo Omura, do coletivo carioca Baby Pedra e o Alicate, e Marco Graça, do grupo português Instantâneos. Enquanto Graça exalta a performatividade de coletivos sul-americanos de impro, Omura evoca a corporalidade do ator canadense Jim Carrey, notabilizado por seus movimentos corporais extremamente flexíveis e por suas expressões faciais maleáveis. Carrey é reconhecido por ter construído uma sólida carreira em *stand up comedy*, mas também recebeu amplo treinamento em impro, sendo atribuída a ele a criação de alguns jogos atualmente populares no Teatro-Esporte (ACHAKTIN, 2010))

¹¹⁸ O autor da presente investigação não tem qualquer motivo para desabonar o trabalho corporal de qualquer um dos improvisadores que compõem a amostra da pesquisa e acredita que, em benefício de sua autoconfiança, os próprios artistas precisam modificar seus discursos a esse respeito.

O lance é que, pelo menos no impro, [a corporalidade] é uma coisa quase “Jim Carreyística”, de você poder plasmar qualquer figura, e se mover dentro daquilo. Pelo menos, no meu ideal, seria você poder... por isso, a gente já pensou em fazer mímica e outras coisas, e ainda estão na gaveta essas coisas todas. [Omura_Baby Pedra_BRA]

[Relembrando encenações de improvisadores latino-americanos em Portugal] A fisicalidade que eles¹¹⁹ trouxeram com eles é uma coisa que está muito longe daquilo que é... Número um, as nossas capacidades de fazer, e, número dois, até mesmo aquilo que é... as nossas bases... como atores. (...) E aquele tipo de fisicalidade, que eles trouxeram para contar a história, (...) aquilo que é trazido para o palco, que nós vemos, os exemplos que chegaram cá, da América do Sul... é uma fisicalidade tão... tão no ADN, tão... tão ligeira, tão solta, que... Na Europa, eu vejo que a fisicalidade é toda ela muito mais estudada e trabalhada... eu não queria dizer “forçada”, mas não tem... é muito menos orgânica. Ver o espetáculo dos Picnics¹²⁰ é de deixar qualquer um de boca aberta, porque eles contam... eles contam três histórias, que são todas as três histórias paralelas, como se fosse um *Harold* sem palavras... e torna-se tão claro para o público, que nunca há uma confusão de “em que história eles estão?”. Não há palavras... cada palavra [oferecida como sugestão pelo público gera] três histórias, e eles conseguem ir fazendo os saltos entre as histórias, e é sempre claro que agora estou a ver a História 2, e agora estou a ver... Isto só é possível com uma capacidade narrativa sem o uso da palavra. E essa capacidade narrativa sem o uso da palavra vem de uma fisicalidade muito orgânica, que eu não consigo... vê-la tão orgânica, por exemplo, nas companhias europeias. Nas companhias [norte-]americanas, então, praticamente, nada. E isto [aponta para o corpo], nos Estados Unidos, pelo menos por tudo que nós temos tido cá [em apresentações realizadas em Portugal], e isto [corpo] é uma ferramenta disto [aponta para a cabeça]. Só. [Graça_Instantâneos_POR]

Em sua narrativa, cabe observar, o diretor artístico dos Instantâneos consigna o mítico formato de teatro de improviso conhecido como *The Harold*. Desenvolvido nos anos 1960 pelo grupo norte-americano The Committee, e posteriormente aperfeiçoado pelos improvisadores e encenadores Del Close e Charna Halpern, o *Harold* é considerado por Fotis (2012) como o formato fundador dos espetáculos de *long form* do gênero impro. Simplificadamente, o *Harold* consiste em uma sequência de três cenas improvisadas e apresentadas separadamente, em três segmentos diferentes ao longo de um espetáculo, geralmente, mas não obrigatoriamente, com uma convergência das três cenas no segmento final da peça (SEHAM, 2001). De acordo com Drinko (2013), a origem da nomenclatura *The Harold* advém das pesquisas iniciais realizadas por Del Close e seus atores com o formato até então incipiente. Anedoticamente, reporta-se que Close perguntou a seus alunos qual denominação caberia ao novo formato, para ouvir de um dos estudantes que *Harold* era um bom nome. Drinko (*op. cit.*, p. 13) recorda que, “infelizmente, o nome pegou”.

A partir do estabelecimento de parâmetros desejáveis de performance, à luz de autoexame individual e coletivo, os grupos portugueses e brasileiros de impro designam suas necessidades em termos de capacitação profissional, em um movimento que, idealmente, desemboca na descrição de metas a serem perseguidas por intermédio da aquisição de novos

¹¹⁹ Marco Graça se refere a dois espetáculos apresentados por improvisadores latino-americanos em edições antigas do Festival Espontâneo, organizado e dirigido pelos Instantâneos: “O Passageiro” e “Equis Ha Muerto”. O primeiro desses espetáculos, “O Passageiro”, foi encenado pelo brasileiro César Gouvêa, do grupo de palhaços improvisadores “Jogando no Quintal” e pelo colombiano Gustavo Miranda Ángel, do grupo Acción Impro, elencado como informante-chave da presente investigação. A criação coletiva “Equis Ha Muerto”, da companhia mexicana Complot Escena, foi dirigida por José Luis Saldaña, com quem o autor desta pesquisa cursou uma oficina de teatro de improviso.

¹²⁰ O improvisador e diretor dos Instantâneos alude ao coletivo Picnic, de Bogotá, na Colômbia, cujos integrantes provêm de campos artísticos associados a uma intensa corporalidade, tais como circo, palhaçaria, dança, teatro físico e mímica. Na edição 2015 do Festival Espontâneo, em Sintra, o grupo apresentou o espetáculo “Speechless” ao público português.

conhecimentos e habilidades, como se depreende das falas de Adriano Pellegrini, do grupo brasileiro Baby Pedra e o Alicate, e de Rui Neto, relacionado ao coletivo lisboeta Improv FX:

Basicamente, a gente é um grupo que gosta da coisa das imagens, de criar imagens. E a gente gosta muito de fazer personagens. Então, como a gente já gosta, a gente já tem a tendência. Então agora a gente quer aprimorar (...) Naturalmente, isso é uma coisa que eu já vejo a gente fazendo, de vez em quando, começar uma cena num barco no mar, numa casa, então como é que, de repente, a gente faz isso de uma maneira mais limpa. Eu acho que a palavra é meio isso, sim, é limpar um pouco mais, porque a gente faz as coisas com o corpo, mas ainda tá meio sujo. Então a ideia de pesquisar o corpo é isso: como fazer personagens melhores, mais bem colocados em cena, e como criar cenários, criar imagens. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

Esta escuta e esta capacidade de deixar o corpo guiar, só é possível com trabalho específico e muito regular com o foco no corpo, em processo criativos. É importantíssimo – para mim – saber escutar o corpo. Mas também é difícil. É preciso treino e trabalho para isso. [Neto_ImprovFX*_POR]

Por último, são traçados planos de ação para permitir a consecução dos objetivos anteriormente propostos, geralmente a partir da escolha de alguma proposta performativa a investigar, ou por meio de formações específicas que abarquem os aspectos de performance corporal que o grupo entende como mais promissores para o desenvolvimento criativo do conjunto. Exemplos dessa abordagem encontram-se nas falas de Carlos Limp, do Baby Pedra e o Alicate, e de Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube. Enquanto Martins narra o longo processo de planejamento para que seu grupo tomasse a decisão de buscar uma maior aproximação com as técnicas da pantomima, Carlos Limp discorre acerca de uma resolução conjunta de seu grupo sobre um futuro treinamento que deveria ser ministrado ao Baby Pedra pelo grupo Cia. De Teatro Manual, o qual, poucos meses antes da entrevista com o improvisador, havia ficado em cartaz no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, com o espetáculo “Hominus Brasilis”, em que os atores contavam a história do mundo em um palco de apenas 2m², em uma encenação de intensa performatividade corporal.

Queremos melhorar essa parte corporal dentro do grupo. (...) No final do ano passado [2017], a gente avaliou o ano, foi depois da nossa participação no Festival Universitário de Impro (...) Vamos pagar um *workshop* (...) tem um grupo que tá fazendo um trabalho físico, o grupo Hominus, um grupo que é muito físico (...) E a gente já combinou, eles vão vir dar um *workshop* pra gente, pra gente aumentar essa coisa do físico e tornar [nossa improvisação] menos blábláblá. [Limp_Baby Pedra_BRA]

O Leandro [Austin] tem [uma elevada percepção da importância da corporalidade para o nosso grupo]. A gente fala disso há muitos anos, mesmo: (...) a gente quer encontrar um cara excepcional em mímica e [que possa] ensinar a gente a ser um mímico pica [eficiente], tamanha é a importância que o Leandro [Austin] dá pra essa corporalidade, e ele quer trazer coisas novas, pra aprender coisas novas. [Martins_Cachorrada_BRA]

A presente subseção precisa ser observada com redobrado cuidado. Aparentemente, a busca por “padrões de excelência” por parte de muitos improvisadores não combina com a própria essência do sistema criado por Keith Johnstone. Talvez subsista algum tipo de opção por se atingir uma parametrização no desempenho, visando estabelecer processos criativos supostamente mais certos, mas o Sistema Impro foi erigido com base na impugnação de padrões. No teatro de improviso, valorizam-se as exceções, a heterogeneidade, o trabalho subjetivo e a alteridade, por intermédio do discurso sempre presente de que todos os

elementos da performance precisam ser mantidos em aberto. Assim, quando elegem modelos de performatividade corporal e anelam padrões de desempenho para o corpo ou para qualquer outro recurso de criação, ao invés de abraçar os aspectos relativos da performance, os improvisadores parecem, contraditoriamente, contribuir para deslocar o teatro de improviso da zona da diferença, a qual representa justamente o lugar do encantamento para o qual os artistas convidam seu público.

4.1.4 Criação e performance corporal de improvisadores atores e não atores

Não obstante Keith Johnstone pareça tratar indistintamente¹²¹ atores e não atores em seu Sistema Impro (JOHNSTONE, 1990; 1999) – movimento respaldado por Augusto Boal (1995), Erving Goffman (2002) e, em certa medida, Viola Spolin (2006), dentre outros tantos encenadores, teatrólogos e pedagogos –, e muito embora, contemporaneamente, a própria concepção das artes performativas desencoraje a cristalização de rígidas distinções entre atuar e não atuar (p. ex.: KIRBY, 2003; UPTON, 2011), na parte empírica da presente investigação, assomou por parte dos sujeitos um discernimento entre aspectos da corporalidade presentes no trabalho de atores-improvisadores e de improvisadores que não são atores. Tal distinção não obedeceu a qualquer viés cultural, pois tanto os respondentes brasileiros e portugueses, quanto informantes-chave pertencentes a outras nacionalidades consideraram a comparência de diferenças importantes entre a performance corporal de improvisadores com instrução formal como atores e de improvisadores sem formação atoral.

Quando a gente conseguir profissionalizar a impro como a gente gostaria, eu acho que é [será] fundamental ter um trabalho de ator, ter um estudo... ter um trabalho de corpo, ter uma consciência corporal grande, ter esse estudo (...) A impro é democrática, a impro é pra todos, mas subir no palco, eu acho que não é pra qualquer um, e aí eu acredito que a pessoa precisar compreender a técnica, ela não precisa usar, mas precisa compreender a técnica de impro, as mais variadas técnicas possíveis de impro que ela puder, ela precisa de um trabalho de ator e, fundamentalmente, ela precisa de um trabalho de corpo, e de voz. [Martins_Cachorrada_BRA]

Não é a mesma coisa. Pra mim, nem todos os que são atores conseguem ser improvisadores, nem todos os improvisadores conseguem ser atores. Portanto, ou é ator e faz texto, e faz teatro-texto, ou é improvisador e faz teatro não... sem texto. Obviamente que pode ser os dois. [No grupo Improv FX,] ninguém é ator. Eu falo por mim. Eu não me considero ator, considero-me improvisador. Eu acho que... pra fazer *improv* tem que ser um bom ator. Para fazer teatro, não tem que ser um bom improvisador (...) Há uns tempos atrás... acho que, hoje em dia, já não é tanto assim, mas há uns tempos atrás, o improviso era mal visto em Portugal pelos próprios atores. Porque o improviso, para eles, é uma ferramenta... é um meio para se chegar a um fim (...) Eu discordo completamente, porque, lá está, com o improviso podemos fazer o que nós quisermos (...) Hoje em dia, já temos mais atores à busca do improviso. Não é que seja como ferramenta que eles vão usar, mas podem ver e perceber a mecânica e as técnicas, para então fazer o melhor trabalho como ator. [Sobral_ImprovFX_POR]

Nos depoimentos do brasileiro Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube, e de André Sobral, do coletivo português Improv FX, tem-se dois exemplos de como os próprios improvisadores contrastam as potencialidades performativas entre aqueles que passaram por uma formação atoral e aqueles que não tiveram acesso a essa instrução. Martins menciona

¹²¹ Em sua obra “*Improv for Storytellers*”, Johnstone (1999, p. 6) assim discorre sobre os improvisadores de sua companhia, The Loose Moose Theatre: “Os artistas do Loose Moose são especialistas em computadores, ou médicos, ou cozinheiros de pizza, ou funcionários da prefeitura, e assim por diante. Poucos deles pretendem ganhar a vida com suas habilidades em impro, e eu não os encorajo a isso, embora (...) alguns sejam atores ou comediantes de *stand up*”.

que, idealmente, os não atores que se dedicam ao Sistema Impro deveriam perseguir uma preparação corporal que se assemelhasse àquela recebida pelos atores. Por outro lado, um treinamento formal em artes cênicas talvez não seja suficiente para proporcionar a propalada ascendência em termos de performatividade corporal supostamente apresentada pelos atores, como enfatiza a informante-chave Gabriela Duvivier, que foi encontrar na previamente citada Técnica de Alexander um caminho mais efetivo para sua corporalidade.

Eu acho que existe uma deficiência na formação corporal [dos atores no Brasil]. Acho que isso poderia ser mais investigado. Os atores poderiam ter mais ferramentas (...) Muitas vezes na escola de teatro a gente escutava isso: “Olha, tem que estar presente, tem que estar aqui! O corpo tem que estar disponível!”... mas eu não sabia muito bem como chegar nesse presente. Eu não sentia que eu tinha ferramentas para estar, realmente, nesse estado que eu achava necessário pro ator, de presença e disponibilidade, e me sentia sempre não conseguindo encontrar os companheiros em cena. Uma sensação de que cada um estava num monólogo, de que não tinha muito encontro (...) Eu não tinha ferramentas pra mudar, eu não sabia como desconstruir aquilo no meu corpo. Então, mesmo querendo, eu ia pra cena e me encontrava novamente naquela situação, naquele padrão corpóreo, e não sabia como mudar (...) Quando [a Técnica de Alexander] chegou pra mim, eu senti... Tem algo aqui precioso, que me empodera, e que me traz uma consciência, não só do meu corpo, mas é psicofísico, então, uma consciência de toda uma ansiedade, daquela adrenalina, de como administrar quando você tá em cena... então eu acho que sim, poderia sim, a gente poderia ter alguns trabalhos, não só a Técnica Alexander, existem outros, mas que aprofundassem e dessem pro ator uma autonomia maior na pesquisa dele. [Duvivier_Chave_BRA]

O arquiteto e músico brasileiro Marcello Cals, dos Imprudentes, reforça o argumento da informante-chave Gabriela Duvivier com relação às deficiências na formação dos atores, criticando o fato de que, em muitos casos, o ator-improvisador não apresenta uma maior competência em termos de performatividade corporal do que o improvisador que não foi exposto a treinamentos como ator, ele apenas consegue mimetizar uma maior segurança com relação ao trabalho corporal que, ironicamente, não é capaz de performar:

Agora eu vou meter o dedo na ferida dos atores. Eu acho que isso é uma parada de ator. Eu acho que ator é um bicho muito egocêntrico, assim... então... desculpa, galera, eu acho que é... E aí, eu acho que, pro ator, o ator que é improvisador, às vezes, eu tenho a impressão que ele quer mostrar que ele é um improvisador, mas é um ator, tem uma pompa, assim (...) ele tá querendo mostrar... pavão ainda... [Cals_Imprudentes_BRA]

Por outro lado, o próprio Marcello Cals assume certas limitações com respeito a suas possibilidades de criação, em decorrência de lacunas em sua preparação como *performer*, muito embora ele mesmo admita ser capaz de reverter, em cena, tais dificuldades. Como se mostra a seguir, Hugo Rosa, do Improv FX, também manifesta incomodidades decursivas de um alegado desprovemento artístico. Sem embargo, aqui é necessário pontuar, repetidamente, que o autor da presente investigação não foi capaz de detectar qualquer tipo de lacuna em termos de performatividade, expressividade ou comunicabilidade por parte destes ou de quaisquer outros dentre seus sujeitos de pesquisa.

Eu sou muito ruim corporalmente, muito ruim. A gente não tem treino... nós não somos atores, né? Então nós não temos treino corporal de verdade (...) Eu não vejo a gente como um time que tem como uma qualidade legal, assim, como uma característica de qualidade o fato de ser bem colocado [corporalmente] (...) Por a gente não ter vindo de uma formação de ator, a gente não faz ideia tecnicamente do que a gente está fazendo no

palco, então a gente faz as coisas erradas que dão certo. Porque o lance da improvisação é a energia do momento. Então a gente faz cenas que as pessoas falam, depois, “Cara, como é que você fez isso? Não poderia ter feito isso, porque Keith Johnstone, lá em 1948, numa assembleia em Massachusetts, falou que era impossível fazer!”. E a gente fez “na cagada” e deu certo, e a gente nunca vai conseguir repetir de novo! Porque a gente não sabe o que está fazendo. [Cals_Imprudentes_BRA]

Eu não sou e nem tenho formação de ator. Eu estou muito desconfortável ao fazer esse gênero de coisas. No âmbito do improviso, quero fazer. Fora disto, estou muito desconfortável, é muito bizarro para mim. [Rosa_ImprovFX_POR]

Na contramão dos teóricos e praticantes que equiparam os performers com e sem treinamento atoral formal, surgem depoimentos a partir dos quais se defende que, quando se trata da corporalidade como recurso essencial para a criação na dramaturgia espontânea, os resultados apresentados por atores e não atores podem ser desbalanceados. Luiz Felipe Martins, do Cachorrada Impro Clube, recorre ao exemplo da *stand up comedy* para argumentar a favor de uma educação corporal sistemática para formentar a performatividade em impro e em outras possibilidades cênicas.

Cabe acrescentar que a ambiguidade e a rivalidade contidas na comparação entre duas modalidades tão diversas quanto o teatro de improviso e a *stand up comedy* tomaram proporções anedóticas ao longo dos últimos anos, muito embora haja diferenças radicais entre os gêneros. Por exemplo, ao contrário do teatro de improviso, na *stand up comedy* o performer conta com um texto previamente elaborado, ensaiado e testado, amiudadamente se apresenta sozinho em palco, pouco recorre ao público em termos de coprodução dramática e raramente enfatiza os aspectos corporais da performance. Não obstante, a confusão entre impro e *stand up* atravessa até mesmo a produção acadêmica em artes performativas. O especialista em artes performativas Richard Schechner, por instância, parece igualar os dois gêneros, ao fazer referência a artistas por ele literalmente designados como “comediantes de improviso (*Stand-up*)” (SCHECHNER, 2012, p. 110)¹²².

Você percebe, na primeira entrada da pessoa na cena, se o cara é ator ou não, se ele é só improvisador. É muito fácil perceber isso, pra gente que é ator, improvisador e gosta de exercitar o corpo fora da arte (...) Eu percebi isso muito no *stand up* [*comedy*]. No *stand up*, mas ainda que na impro, você não precisa ser ator, você não precisa ter um trabalho de ator tão forte pra fazer *stand up*, fazer bem *stand up*. E eu percebi que meu *stand up* melhorou muito quando eu comecei a fazer teatro (...) Quando eu comecei a ter consciência corporal e brincar com isso dentro do *stand up*, eu fiquei muito melhor no *stand up* (...) Então, na impro, eu também vejo muitos comediantes [não atores] que fazem impro, e fazem bem, mas eles não conseguem tantas possibilidades quanto nós, que somos atores (...) e eu sinto que falta trabalho de ator pra ir mais longe com as suas piadas, com as suas histórias, enfim. Está claro pra mim quando eu vejo uma pessoa [improvisando] que não tem uma consciência corporal tão grande quanto [tem] um ator, fica muito visível, fica muito clara pra mim a diferença, (...) ele não tem esse trabalho de consciência corporal pra ver que ele é igual em tudo [que improvisa]. (...) Mas tem pessoas que fazem um trabalho mais forte, personagens bons, diferentes, e em tudo isso tem o trabalho do ator, tem a consciência corporal. [Martins_Cachorrada_BRA]

Na amostra da presente investigação, foram elencados atores-improvisadores, não atores que improvisam, atores que praticam tanto impro quanto *stand up comedy*, bem como performers que se declaram não atores, mas que se dedicam ao teatro de improviso e também

¹²² O autor da presente pesquisa agradece a Tomaz Pereira por ter garimpado essa importante citação.

à *stand up comedy*. O engenheiro Hugo Rosa, retratado na Foto 39, se posiciona como um não ator que se realiza como *performer* tanto em *stand up* quanto em impro, conforme registra a fala a seguir, em que o artista recorda seu início no teatro de improviso.

Eu fazia parte, nessa altura, de uma produtora de eventos de comédia, eu fazia *stand up comedy*, e queríamos começar a fazer eventos de impro, naquela perspectiva de “*Whose Line Is It Anyway?*”, dos Estados Unidos, *gags*, piadas etc. [inaudível]. Cá estou. [Rosa_ImproFX_POR]

Foto 39 – Ao final de “COMIX”, espetáculo do Improv FX apresentado no Auditório Carlos Paredes, em Lisboa, na noite de 12 de outubro de 2018, o super-herói improvisado por André Sobral (à esquerda) enfrenta o super-vilão performado por Hugo Rosa



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Os dados provenientes da etapa empírica da presente investigação são insuficientes para elaborar uma acareação entre o trabalho corporal de atores e não atores no que se refere a critérios amplos de performatividade, expressividade ou comunicabilidade no teatro de improviso. O autor da pesquisa julga não possuir subsídios para comparar as performances de improvisadores com formação atoral e daqueles sem essa formação, nem tampouco colacionar os improvisadores que praticam *stand up comedy* e aqueles que não se dedicam a essa prática. Entretanto, há elementos para afirmar que, comumente, quando se trata de um improvisador considerado isoladamente, sua performance em *stand up comedy* aciona menos recursos corporais do que o mesmo *performer* costuma mobilizar quando atua em impro. Cabe acrescentar que também não foram anotadas diferenças significativas em termos de proporções numéricas de improvisadores brasileiros e portugueses que sejam atores e/ou praticantes de *stand up comedy*, ou *performers* dedicados somente ao teatro de improviso.

Nos dois países parecem existir quantitativos equipolentes de improvisadores-atores, de não atores que praticam impro e de improvisadores que investem no gênero *stand up comedy*.

No processo criativo de grupos formados majoritariamente por improvisadores que não foram submetidos a um treinamento formal como atores, as soluções que emergem para a corporalidade compreendem a descoberta de possibilidades performativas alicerçadas pela memória corporal, à luz de informações de natureza estética, cultural e cinestésica (cf. LARANJEIRA, 2015). O improvisador Marcello Cals, dos Imprudentes, assim destriça seu entendimento do processo criativo a partir do corpo:

Pra você fazer uma cena, pra você fazer uma ação... se eu quero, se eu quero fazer um cara varrendo, sei lá, o clássico, eu tenho que... meu corpo tem que entender como é que é a ação de varrer. Então você tem que varrer, varrer mesmo, de verdade, na vida, pra depois, quando você for fazer uma mímica de varrer, você entenda, o seu corpo entenda o que é varrer, né? E eu acho que... a relação que... o pouco, o único treinamento que a gente [Imprudentes] tenha de corpo seja das coisas que a gente fez na vida, e preciso mexer o corpo pra poder aprender e fazer determinados movimentos. (...) Então eu já fiz Judô, nadei, corri, pedalo, remo de caiaque e canoa havaiana, escalei, então eu não sei fazer nada disso, mas eu já me aventurei a fazer tudo isso, então, por exemplo, se a gente entrar numa cena, agora, e meu personagem estiver escalando, eu acho que eu tenho um pouco mais de cacoete de escalar do que se eu nunca tivesse pensado nisso na vida. Então essas coisas, essas atividades que a gente fez nos ajudam corporalmente, por isso, porque o nosso corpo já entendeu um pouquinho melhor como é fazer a mímica daquilo. Não é uma coisa intencional. Eu nunca fiz remo porque eu queria... pensei assim: “olha, um dia vai ter uma cena de remo ou de caiaque e eu já sei como remar”. Nunca pensei nisso, mas certamente esse é o único treino corporal que eu tenho na vida (...) Quando eu entro no palco, é o momento de desligar do que aconteceu e do que vai acontecer. Quando termina a cena, eu não sei o que aconteceu na cena (...). Porque eu tô vivendo tanto aquilo que eu tô fazendo naquele momento, naquele instante... naquele instante, no sentido mais puro da palavra “instante”, mesmo... Então, se você pergunta se eu tô atuando, se eu tô performando, eu não tenho a menor ideia do que eu tô fazendo, cara, eu tô ali sobrevivendo. Acho que é isso que tá rolando. [risos][Cals_Imprudentes_BRA]

Tecnicamente, a dinâmica reportada por Marcello Cals acerca de seu processo criativo precingido pela corporalidade – comum a muitos outros improvisadores sem um treinamento atoral formal – corresponde à capacidade heurística, uma faculdade humana que pode ser definida como a habilidade de solucionar problemas com base em exercícios de tentativa-e-erro e/ou em experiências passadas, por meio de semelhanças presumidas com situações análogas, por intermédio da racionalidade divergente (MARSH, 2002). Como se debateu anteriormente, Caldeira (2009) defende que a criação artística envolvendo o trabalho corporal pode despontar heurísticamente, e pode ser refinada com o suporte da improvisação. Ventis (2019), a seu turno, demonstra como o consagrado coletivo norte-americano de teatro de improviso The Second City confia em heurísticas para incrementar seus processos de criação fundados na dramaturgia espontânea. Retornando ao grupo brasileiro Imprudentes, do qual Marcello Cals é membro fundador, não apenas a criação abrangendo a performance corporal propriamente dita, como também a própria concepção do espetáculo “Impropose” parece ter sido altamente adstrita a heurísticas sustidas pela intuição, por jogos de tentativa-e-erro e pela revelação de fluxos criativos não planejados:

O [espetáculo] “Impropose” não teve uma intenção de explorar mais a parte corporal. Assim, de uma maneira direta, assim, tipo com dolo. Não foi assim. O “Impropose” nasceu de um pega-para-capar, foi um quebra-pau do caralho, porque a gente queria criar, a gente ganhou uma oportunidade de apresentar um espetáculo, a gente só vinha fazendo

joguinho de *short form* no campeonato, e a gente se juntou e falou assim: “Cara, a gente não quer fazer o nosso espetáculo seja... nada contra os joguinhos de *short form*, mas a gente não quer que a nossa apresentação seja uma repetição daquilo que acontece no campeonato... a gente quer bolar alguma coisa que pra gente faça sentido, e que a gente ache divertido, que a gente ache que seja estimulante, e que a gente ache que seja criativo de alguma forma, pra gente também”. E aí a gente chamou o [diretor e ator] Claudio [Amado], né, na época, pra fazer uma orientação com a gente aqui, e era a gente assim, os quatro com mais o Claudio aqui, sentado na cadeirinha, em alguns encontros... um xingando o outro, o Rafael quase me deu porrada na cara, porque a gente discutiu de tudo, porque... mas foi bom, porque a gente discutiu tanto, que todas as coisas que foram definidas, foram definidas com muita propriedade, todo mundo tava muito certo daquilo que tava definido. A gente deve ter feito uns dez ensaios, onde desses dez ensaios, nos três ou quatro primeiros, a gente não fez nada. Era ali [aponta para o salão de festas do prédio de Rafael Tonassi], em cadeirinhas de plástico, todo mundo em volta, conversando, teoricamente como é que seria [o espetáculo]. Aí, a partir do quarto ou do quinto ensaio, a gente começou a experimentar, foi corrigindo algumas coisas que não ficavam legais, de ritmo, ou então de posicionamento no palco, e ali a gente começou a explorar realmente a questão, como que aquilo cenicamente se apresentaria pra plateia, se a gente concordava, se a gente achava que era legal, se achava que não.
[Cals_Imprudentes_BRA]

A presente subseção evidencia uma das muitas oposições detectadas ao longo da análise dos dados empíricos – algumas das quais são oportunamente escrutadas sob a designação de “hierarquias” da corporalidade, na última parte do capítulo referente à representação dos resultados. Neste caso, parece haver uma certa tendência em se comparar a performatividade dos atores com o trabalho corporal de improvisadores não atores, como se algum desses actantes fosse, de certo modo, superior ao outro, conquanto se entenda que, sob a proposta artístico-pedagógica do Sistema Impro, tal confronto não faça sentido algum¹²³.

4.2 Análise intercultural da corporalidade em processos criativos de improvisadores

4.2.1 Fanfarrões e malandros improvisando nas encruzilhadas brasileiras

Por ocasião de uma entrevista grupal focalizada junto ao coletivo Baby Pedra e o Alicate, o autor da presente investigação questionou os artistas acerca de eventuais peculiaridades que distinguissem culturalmente os improvisadores brasileiros de outros praticantes de teatro de improviso, em contextos diversos. Registrada a partir de um diálogo entre Adriano Pellegrini e Taiyo Omura, a opinião do grupo Baby Pedra acerca da questão que lhes foi dirigida envolveu a reconhecimento de dois traços comportamentais usualmente tidos como desviantes ou indesejáveis, mas percebidos por aqueles improvisadores como incitadores de percursos criativos incomuns e como catalisadores de competências produtivas para a performance em impro: a fanfarronice, compreendida como atitude de abraçar o risco, por maior que seja; e a indisciplina, percebida como habilidade do improvisador brasileiro a quebrar regras. Não por coincidência, a fanfarronice e a indisciplina podem ser características à mítica figura do malandro, habitante das encruzilhadas, como se viu na revisão da literatura.

Fraga (2018), por exemplo, concebe a fanfarronice como característica fundamental do anti-herói brasileiro, encarnado na figura do malandro eternizada por DaMatta (1997),

¹²³ À guisa de *mea culpa*, o autor do presente documento admite que, a despeito de seu inane empenho em respeitar o incognoscível postulado da neutralidade, também ele frequentemente se deixa levar pelo imaturo impulso de estabelecer comparações entre corpos envolvidos em processos espontâneos de criação, talvez em razão de ter passado muitos anos envolvido em torneios de Teatro-Esporte que, infelizmente, se notabilizaram por uma exacerbada competitividade.

enquanto Santos e Vergueiro (2016, p. 135) projetam a fanfarronice como “faceta do brasileiro” que, para ostentar qualidades que não possui, “conta vantagens, exagerando seus feitos”. No sentido argutamente atribuído ao termo por Pellegrini e Omura, como mostram os depoimentos a seguir, a fanfarronice pode ser positivamente entendida como atributo daquele que alardeia ser capaz de fazer algo melhor do que os outros e que, com o tempo, de fato acaba por se acreditar apto a superar seu próprio desempenho, o qual, ironicamente, talvez ainda nem tenha sido posto à prova, para finalmente chegar à autossuperação, como prêmio por comprometer-se publicamente com um risco que nem ele mesmo pudesse dimensionar. A corajosa e resoluta aceitação do risco constitui, outrossim, uma das aptidões essenciais almejadas pelos praticantes do teatro de improviso (DESMONTS, 2010; EVANS, 2008; SCHINKO-FISCHLI, 2018).

Na minha opinião, a fanfarronice [é um traço da cultura brasileira que nos ajuda como improvisadores]. Eu acho que, mais importante de tudo é a gente estar aqui brincando e se divertindo, e isso o brasileiro faz bem. Se tem uma coisa que o brasileiro sabe fazer é como pegar uma parada que, de repente, é muito levada a sério, e dar uma sacaneada. A gente trabalha com máscaras, mas a gente toda hora quebra regra de máscara, se a gente acha que pra aquela cena, vai caber quebrar regra de máscara. A gente trabalha com bonecos, mas se precisar quebrar uma regra de boneco, a gente quebra a regra do boneco, sim, se acha que vai ser divertido fazer isso em cena. Não engraçado, mas divertido, sabe? [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

Além da fanfarronice, nossa grande característica é a indisciplina. Então isso significa o quê? Que as coisas demoram muito pra, pra talvez criar algum corpo, demora muito, mas a gente faz e começa de novo, sem o menor pudor. O que poderia ser, se [o processo criativo] estivesse inserido numa disciplina de grupo, de projeto, planejamento e o caralho, poderia ser uma coisa... mas, pelo jeito que é, como a gente colocou a diversão acima dessas outras coisas, e pelas características de cada um, então acho que, em termos culturais, talvez seja essa indisciplina que (...) vai ser outra coisa, e não necessariamente vai ser o que o Keith [Johnstone] falou. [Omura_Baby Pedra_BRA]

A questão é: você tá quebrando a regra pra que? Você tá quebrando, querendo quebrar regra pra... porque uma coisa, eu digo aqui na cena... porque em arte, em arte é ótimo você quebrar regra. Se você não quebra regra na arte, a arte não vai pra frente. Até mesmo... muita gente paga as consequências, muitos artistas sofrem as consequências de quebrar as regras. A questão é quando você, você tá quebrando a regra pra que? Tá quebrando regra pra aparecer mais em cena ou tá quebrando regra porque isso vai produzir um resultado interessante em cena? E a gente sempre tá preocupado com o resultado, pelo menos a gente sempre tenta se preocupar com um resultado interessante (...) Eu acho que [a malandragem em cena] é um pouco... (...) muito carioca. E eu acho que muita gente vai pra cena querendo fazer rir, e aí já vai imbuído dessa coisa que é o humor carioca, de fazer o tipo do bandido, de fazer o tipo do favelado, de fazer o tipo da gostosa, sei lá, e aí eu acho que isso acaba se manifestando nesse lugar [da malandragem]. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

O improvisador Leandro Austin, do Cahorrada Impro Clube, prefere a expressão “sem-vergonhice” à palavra fanfarronice, na mesma acepção investida no termo por Adriano Pellegrini, do Baby Pedra e o Alicate, embora acrescente ao significado comum uma referência direta à corporalidade, mais especificamente ao despudor de um “corpo de samba”:

Talvez a coisa mais importante que eu tenha a dizer a respeito dessa malandragem carioca, quando vem pro ator, especialmente pro ator de improviso, seja uma sem-vergonhice, sabe? (...) Tem um quê de instinto de sobrevivência, mas tem um quê

também de... cara, essa origem que, que você não tem muita coisa, isso vem pro ator. Como você tá falando de teatro, tá falando de corpo carioca, de corpo de samba, eu acho que tem isso de... tem uma sem-vergonhice, e isso vem na fala, isso vem no corpo, como o corpo se disponibiliza: completamente sem-vergonha, completamente sem pudores. Não necessariamente agressivo (...), mas a sem-vergonhice vem no geral, e nas ideias, e olha, se eu tô no palco, é isso aí! [Austin_Cachorrada_BRA]

Acerca desse “corpo de samba” nomeado por Leandro Austin, Sodré (1998, p. 29-30) assevera que, desde sua origem como fenômeno artístico e cultural brasileiro gerado a partir de ritmos trazidos pelos escravos oriundos de Angola e do Congo, o samba consiste em “uma forma [musical] teatralizada, um jogo cênico”, que ainda conserva traços daquilo que o autor caracteriza como um “mimodrama”, em que a gestualidade das mãos, os requebrados dos quadris, as paradas e aceleradas na movimentação e as caídas bruscas dos dançarinos “constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante”.

Em tal contexto artístico-cultural, Sodré (1998, p. 12) argumenta que o samba emerge no Brasil “como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano”. O “corpo de samba” é assim equiparado ao anteriormente mencionado corpo-encruzilhada de Ramos (2017), e que engloba, segundo Silva, Silva e Marta (2018), as práticas corporais que inventam e improvisam o corpo de Capoeira, os corpos dedicados aos orixás e, evidentemente, o corpo do malandro:

Esse corpo carioca, ou malandro, enfim... vamos lá... malandro, na essência mesmo da coisa, tem muito a ver com improviso, né? O que é o malandro senão alguém que tá numa situação na qual ele não tem os recursos, mas ele precisa fazer acontecer? Então significa que ele vai se moldar àquela necessidade, incorporar uma personagem... perceba que não estamos falando de uma mentira deliberada, não estamos falando de estelionato, não estamos falando de crime... estamos falando do pai de família da favela que precisa levar o leite pra casa, e algumas coisas têm que ser feitas. Ele tem que ser esperto, ele tem que ser atento, ele tem que ser ligado. É um sistema muito duro, muito poderoso, que impede ele de chegar numa situação mais confortável. Daí nasce a figura do malandro. E curiosamente isso vem, isso é uma filosofia, isso é uma filosofia de vida (...) Essa malandragem ela vem de... cara, você precisa se virar mesmo, pra ter um pouquinho, o mínimo pra sua família, pra você, e isso num sistema que só te arrebenta, desde sempre, né? Desde sempre. Então esse cara precisa se divertir, então ele vai criar a diversão dele, ele vai pra rua. O carnaval de rua carioca, as escolas de samba, elas nascem disso, desses encontros, desses espaços ocupados por essa gente que não tem nada, mas eles têm a eles mesmos. É a sua música, o seu ritmo. E isso vem pro corpo. Isso vem pro corpo. É um corpo improvisado, é um corpo mais solto, é um corpo que sabe, que tem aquela malemolência, mas essa malemolência nada mais é do que um reflexo da sua cabeça, dos seus pensamentos, dos seus pensamentos flexíveis, porque ele tem que ser todo flexível. Ele não é dono de nada, ele não é uma autoridade, sabe? Ele não é o presidente, ele não é um policial, ele não tem um diploma, ele não tem nada. Então ele tá totalmente aberto. O jogo tá aberto. É muita flexibilidade. Então isso vem pro corpo. Não é à toa. Isso vem pro corpo. E é um corpo que sabe improvisar, e eu percebo isso quando [o malandro] vai pro teatro, e ele sabe improvisar todas aquelas mazelas, mas também todas as delícias da favela. Ele sabe improvisar o corpo de sua mãe, de seu pai, das suas tias, das suas tias cheias de simpatias, ou das suas avós cheias de conhecimentos medicinais alternativos, os quais... imagina... não se tem uma saúde pública de qualidade desde sempre, mas as pessoas precisam ser curadas, elas precisam olhar pros seus pais e pras suas avós e ter respostas pras suas dores. Então tem essa coisa essencialmente brasileira, que vem dessa

necessidade. Você tem o índio, e o negro e o branco misturados: nasce o povo. Na sua esmagadora maioria, pobre. Então você vai buscar nessas três raças soluções alternativas, paliativas, pros seus problemas. O brasileiro é malandro. [Austin_Cachorrada_BRA]

Asseguradamente reelaborando a definição acadêmica do corpo-encruzilhada por intermédio de suas vivências, o improvisador e sambista Leandro Austin, retratado na Foto 40, associa assim, ao corpo do artista brasileiro, em coadunação com Ramos (2017, p. 85), “um repertório de pensares-saberes-fazer, que fundamentam os conhecimentos produzidos pelos grupos e pelos sujeitos do passado e do presente”, do samba ao teatro de improviso. Essa corporalidade se constrói atavicamente, mas é também igualmente impregnada pela sociocultura. A narrativa de Leandro Austin, por instância, faz referência direta ao malandro, enquanto discretamente alude ao universo cultural afro-brasileiros por meio das “simpatias” e “conhecimentos medicinais alternativos” dominados por suas tias e avós.

Foto 40 – Leandro Austin, do grupo Cachorrada Impro Clube, evolui na Passarela do Samba da Avenida Marquês de Sapucaí, durante o carnaval de 2012



Crédito da fotografia: Leandro Andrade

O malandro carioca remete ao Zé Pelintra, entidade típica de cultos religiosos de matriz afro-brasileira, que, em vida, teria sido um malandro autêntico e, após a morte, “foi sacralizado pela prática da Umbanda e do Catimbó, convertendo-se numa categoria espiritual” (PIMENTEL, 2011, p. 435). Improvisar com corpo de malandro significa, então, amalgamar sagrado e profano, evocando um jogo cênico que pressupõe uma dinâmica ritualística caracterizada pela possessão espiritual. Cabe destacar que, aos transe e cultos de possessão, o criador do Sistema Impro dedicou uma meticulosa atenção em sua obra, costurando coesas relações entre as sessões performadas pela sacerdotisa de Delfos, os cultos à divindade africana Xangô, a liturgia do vodu haitiano e o jogo da máscara do Pantaleão na *Commedia dell'Arte*, evocando a ancestralidade ritualística do improviso (JOHNSTONE, 1990).

Diversamente dos improvisadores brasileiros, os quais, além de permitirem que seus processos rotineiros de criação sofram a influência da ritualística típica dos cognominados cultos de encruzilhada, também recorrem às mitologias correlatas em palco, colocando em cena sortilégios, benzeduras, nigromancias, pajelanças e conjurações, os praticantes de impro em Portugal parecem menos dispostos a atribuir significados ocultos aos processos criativos que espontaneamente envolvem o corpo em dinâmicas assemelhadas à possessão espiritual. Em uma situação atípica, o autor deste documento testemunhou o ator Nuno Fradique, dos Instantâneos, trazer para a cena uma entidade supostamente anímica. Depois do espetáculo, o autor dirigiu ao improvisador um questionamento acerca de fenômenos tais como ritual, possessão e transe talvez presentes em seu trabalho corporal, para dele receber a resposta reproduzida nas próximas linhas. Da fala de Fradique, notável por ser a única referência de um improvisador português sobre tal temática na pesquisa, depreende-se que, em Portugal, possivelmente o transe seja abonado como método franqueável para a criação em impro, embora a possessão não faça parte do repositório estético-cultural à disposição dos artistas.

Culturalmente, nós não temos muito... muito esta coisa do ritual e da possessão. No trabalho dos Instantâneos, não pensamos sequer nisso. E, em relação também ao meu trabalho como improvisador, é a mesma resposta... nunca tinha pensado muito bem nisso, porque não é uma coisa aqui que exista e que nós estejamos habituados a pensar nela. De qualquer das formas, o que acontece, quando vou, por exemplo, entrar em cena (...) temos uma sensação que... talvez não seja possessão, seria mais, como é que eu ia dizer... como entrar num transe, entrar numa outra dimensão. Quando entramos em cena num espetáculo, e o espetáculo absorve-nos ao máximo, ou seja, quando entramos, durante aquela hora em que estamos ali, como foi o caso deste último espetáculo [apresentação de “Ser ou Não Ser Shakespeare” na noite de 15/09/2018], é muito intenso, e parece que não existe mais nada. Tu vives aqueles minutos como se estivesses noutra, noutro sítio, e eu penso que isto deve... não tem muito a ver neste caso, penso eu, com uma questão de possessão, mas sim de níveis de concentração e de foco altíssimos, e que fazem com que tu estejas ali naquele momento, e não estejas em mais lado nenhum, e és absorvido completamente pela história, por tudo que está a passar. Tem cérebro está a mil, e então é como nós às vezes dizemos, parece que entramos no *Matrix*, estamos ali noutra dimensão, e quando acaba o espetáculo (...) o que acontece, muitas vezes, é que nem sequer me lembro muito do que se passou no espetáculo. Há quem diga que, quando estiveres realmente lá, e corra tudo muito bem, e não te lembras, é bom sinal: foi porque tu estavas lá mesmo, completamente absorvido. [Fradique_Instantâneos_POR]

Embora as referências ao corpo-encruzilhada, ao andar do malandro e às demais simbologias corporais presentes nas religiões de matriz africana sejam familiares aos improvisadores brasileiros, para alguns deles a sugestão de que a experimentação dessa corporalidade possa estar relacionada ao transe ou à possessão parece causar tanto desconforto quanto a mesma perspectiva traz estranhamento aos artistas portugueses, mais distanciados dessa ritualística. Por exemplo, depois de ter contato com os resultados parciais da investigação empírica, um dos sujeitos da amostra solicitou que um de seus depoimentos fosse excluído do relatório final da pesquisa, por não desejar ver seu trabalho corporal associado a um eventual “descontrole” motivado por elementos metafísicos. Assim, a despeito de a encruzilhada ter alguns de seus caminhos bem conhecidos pelos improvisadores brasileiros, sob certas circunstâncias, ela ainda parece ser um lugar proibido para muitos.

4.2.2 Antigos corpos que emergem de um Portugal profundo

Diferentemente dos artistas brasileiros, que improvisam uma corporalidade evocada em rituais de encruzilhada, que despacham para o palco criaturas permeadas por uma miríade de influências multiétnicas, os improvisadores lisboetas parecem favorecer imagens corporais

diretamente herdadas de suas lídimas raízes portuguesas, aludindo, em seus processos criativos, a tipos caracteristicamente populares, históricos ou mesmo arquetípicos, facilmente reconhecíveis pelo público e sempre presentes nas improvisações, como mostra o depoimento de Paulinho Cintrão, ligado ao coletivo Improv FX:

Eu sou de Sintra, mas os meus pais são do interior (...) Trabalhamos com personagens típicos. Temos um personagem típico, que é o Padre, que é de Viseu, e o [personagem] de Viseu fala “assim” [mudando a voz], percebes? Pode ser do Algarve, pode ser dos Açores, pode ser de Cascais (...) A típica [personagem] de Cascais é a Tia, que é uma pessoa muito rica e que fala “assim, querida, tá boa?” [muda novamente a voz]. Basicamente por aí (...) E o improviso pode trazer esses personagens. [Cintrão_ImprovFX*_POR]

O gosto do público pelos personagens populares e pelos tipos regionais pode ser exemplificado pela apresentação do espetáculo “Beca Beca”, do coletivo Os Improváveis, na noite do dia 30 de abril de 2019, que teve como artista convidado o comediante Manuel Marques, especialista em sotaques de diferentes regiões de Portugal, que chegou a trazer para o palco diversas nuances dos modos de falar do distrito de Setúbal, ao sul de Lisboa. Ao longo do espetáculo, os improvisadores dotaram de performatividade corporal os inúmeros sotaques oralmente performados por Marques, que permaneceu sentado em uma poltrona ao longo das duas horas de encenação, sendo entrevistado pelo apresentador Fernando Alvim, originando-se dessa entrevista de teor radiofônico as sugestões utilizadas nas improvisações marcadas pelo intenso trabalho corporal dos atores.

O aparecimento em cena de personagens relacionados ao imaginário português parece decorrer tanto da observação direta dos tipos populares – expediente citado por Carlos M. Cunha, do grupo Commedia a la Carte –, quanto do interesse manifestado pelos cidadãos com respeito às personalidades históricas do país. Como testemunhou o autor desta investigação, a vida social em Portugal parece predispor os artistas e os demais indivíduos a uma familiaridade com relação aos grandes personagens, representados, por exemplo, nas centenas de estátuas que aparatam as cidades portuguesas, corpos de pedra que presentificam uma ancestralidade anfêmera. Como assevera Soares (2013, p. 8), a estatuária urbana se liga intrinsecamente aos simbolismos nacionais e regionais, “representando vivências comuns relacionadas com os povos e as localidades onde são implantadas”, as quais proporcionam “referentes simbólicos de identidade” e que operam como dispositivos pedagógicos da memória e como documentos do patrimônio imaterial português. O imaginário coletivo envolvendo os antepassados dos improvisadores também se faz notar cotidianamente na pintura, na gravura, na faiança, na azulejaria e, como relata Rui Neto, aqui relacionado ao grupo Improv FX, na produção audiovisual contemporânea.

Essa é minha grande escola, a escola que eu não tive enquanto improvisador (...) Essas vivências todas ajudaram-me a fazer impro. O que é que eu tiro dessas vivências todas? Grandes experiências, observei muitas pessoas, me comuniquei com muitas pessoas. Hoje, quando alguém pede um personagem, eu tenho uma bagagem imensa carregada... de imagens... coisas que eu vi, coisas que eu experienciei. E elas saem automaticamente, não é? (...) Sabes que trabalhar à rua... eu gostava de ser... antropólogo... pensava eu que, sendo antropólogo, iria conhecer muitos povos... os antropólogos passam a vida deles dentro de salas fechadas [risos]... mas era esse o meu objetivo, e (...) eu olhava tudo. A maneira como [as pessoas] se vestiam, a forma como reagiam a determinadas coisas. (...) Então, eu sempre fui... esse observador. [Cunha_Commedia_POR]

Acho que nossa geração viu muitos filmes, documentários, séries [históricas]. Há sempre qualquer coisa a passar na [emissora de televisão] RTP ou na RTP2. Há muitos

[programas] a retratar histórias tipo Pedro e Inês ou Gil Vicente, ou alguma coisa assim do gênero, e se apanhava muita coisa. [Neto_ImprovFX*_POR]

A constante referência aos tipos característicos e às personalidades históricas na vida social portuguesa viabiliza uma ideação corporal desses tantos personagens, que não é exclusiva dos artistas de Portugal, designando antes um movimento criativo culturalmente instituído. Em verdade, como explica Pauzet (2005, p. 137), a cultura estabelece um liame entre o imaginário coletivo e as representações imagéticas, possibilitando “a decodificação e a construção de novas imagens em relação a outras mais antigas”, por intermédio de uma tomada de sentido do sujeito “com relação à sua memória icônica, verdadeira biblioteca de referências visuais”. Assim, em Portugal, saber criar um corpo para um católico conservador do Viseu de hoje, ou para um heróico cavaleiro seiscentista, não parece constituir uma aptidão exclusiva de atores ou improvisadores, porém uma potencial habilidade culturalmente instituída, conforme sugere a narrativa de João Cruz, do grupo Improv FX. Em outras palavras, o improvisador provavelmente não tem facilidade em construir aquele corpo típico por ser um *performer*, mas por ser português.

Tu não estás propriamente a falar de trabalho de ator, mesmo que sejam atores a fazer aquilo. O que tu estás a falar é de um gajo que vai fazer um estereótipo e, muitas vezes... nem são atores. O gajo que trabalha na junta de freguesia pode fazer um duque. Sabe que tem que ir [à cena] pomposo e pronto. [Cruz_ImprovFX_POR]

Foto 41 – Carlos M. Cunha (ao centro) incorpora seu velho rezingão, queixando-se de Gustavo Miranda Ángel (à esquerda) para César Mourão, em “O Pior Espetáculo do Mundo”, em 5 de setembro de 2018, no teatro Tivoli BBVA



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

O mais figurativo e paradigmático de todos os personagens populares e/ou históricos que chegam desse Portugal profundo até o improviso hodierno é o velho rezingão, conjurado à cena por diversos improvisadores portugueses. O rezingão, tipo frequentemente incorporado por Carlos M. Cunha, do grupo *Commedia a la Carte*, é um adepto inveterado do hábito conhecido como queixume. Para Gil (2017b, p. 87), o fenômeno do queixume caracteriza uma força de afeto que contribui para a inércia da vida social em Portugal: “o objecto do queixume é, pois, tudo e todos e ninguém. Ninguém, porque o português não é para si mesmo, ao queixar-se, ninguém”. Na Foto 41, o rezingão é performado por Carlos M. Cunha, em uma briga improvisada com seus companheiros. Cunha tem plena consciência da importância desse personagem, bem como de sua singular corporalidade, e costuma brincar com a plateia ao despir-se do rezingão em poucos momentos selecionados dos espetáculos de seu grupo.

O velho [que interpreto] no espetáculo é um personagem português, claro. Falta-lhe só o bigode e... e é aquele velho rezingão, que está sempre a dizer mal de tudo, e que diz “Eu não acredito nisto, estás a mentir, no meu tempo é que era, pá!” (...) Esse velho é um palhaço, um palhaço. E há um momento em que a máscara do velho rezingão cai, que é... viste como me despedi do casal [chamado a palco para dar sugestões a serem usadas pelo grupo]? Cumprimentei a ele, cumprimentei a ela. Dei-lhe a mão. E a ajudei a descer as escadas. E aí substituo o velho rezingão pelo *gentleman*. É aí que eu tiro a personagem. É aí que eu sou o Carlos, estás a ver a ideia? Talvez seja um bocadinho de medo... eu... eu sei que toda a gente sabe que eu não sou aquele gajo rezingão, mas eu não sei se toda a gente sabe... que eu sou um *gentleman*. Estás a ver? [Cunha_Commedia_POR]

Em decorrência de sua própria essência relacionada à vida social em Portugal, o rezingão não se manifesta exclusivamente dos *shows* do grupo *Commedia a la Carte*, como se depreende do depoimento de Paulinho Cintrão, que aparece a seguir. O trecho remete a uma recordação do improvisador acerca de seu trabalho como palhaço, o qual, posteriormente, viria a ser reaproveitado no teatro de improviso, como se discute detalhadamente em uma subseção posterior. Não por coincidência, Cunha e Cintrão, assim como Nuno Fradique, dos *Instantâneos*, retratado na Foto 42, operam a corporalidade do velho rezingão por meio de uma construção *clownesca*, embora as origens do tipo não estejam relacionadas à comédia, mas a uma das obras literárias icônicas de Portugal, como evidencia o depoimento de Nuno Gomes, também dos *Instantâneos*, apresentado na sequência:

Eu fazia um palhaço rezingão... porque eu sou um bocadinho assim nos espetáculos. Não tenho problema em tratar mal os meninos. Não tenho problema em dar um chega-pra-lá, não é... e esse era meu palhaço, era um palhaço um bocado rezingão. [Cintrão_ImproFX*_POR]

O velho rezingão é o Velho do Restelo. Do Camões. Restelo é uma freguesia de Lisboa, uma zona de Lisboa, junto a Belém, e é de onde os barcos das descobertas partiam. E o Velho do Restelo, no Camões, é um velho que vem, vem discursar aos marinheiros, ele vem dizer, vem falar que tudo vai mal: “Vocês, jovens, vocês acreditam que vão descobrir um mundo novo, não é? E nós ficamos cá, nós, os velhos, os pais”. É um bocadinho o espírito resistente português, resistente à mudança. O velho é um conservador. [Gomes_Instantâneos_POR]

Personagem emblemático da obra de poesia épica “*Os Lusíadas*”, publicada em 1572 pelo escritor português Luís Vaz de Camões, o Velho do Restelo é frequentemente considerado a voz do autor em sua própria obra (p. ex.: CERQUEIRA & MARTINS, 2017). O “aspecto venerando” do Velho do Restelo, cujas imprecações pregam uma razão imposta pela “justa Lei que sigo e tenho”, com seu “respaldo de fundo moral, ético e religioso,

tradicionalmente cristão” (PASCOLI, 2007, p. 45), denota a expressão de “uma condição humana que assoma a partir das experiências dolorosas”, levando à aceitação de um sofrimento que é “indício de uma vontade superior a cuja lógica o homem não tem acesso e que, por isso mesmo, deve se conformar e aceitar, seja qual for o seu destino” (*id.*, p. 41).

Foto 42 – Por meio da performatividade de Nuno Fradique (à esquerda), os Instantâneos evocam o velho rezingão, durante apresentação do espetáculo “Evaristo” no Centro Cultural Olga Cadaval, em 7 de dezembro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Nuno Fradique, Marco Martin e Marco Graça]

Saudado pelo público português a cada entrada em cena, o velho rezingão que Nuno Fradique trouxe para o palco aos olhos do autor desta investigação, durante uma apresentação de “Evaristo”, foi imediatamente reconhecido e aclamado pelos espectadores, potencializando um inequívoco efeito de presença e reafirmando a comunicabilidade do improvisador com seu público. Principalmente, deve-se notar que o personagem do velho rezingão remete à performatividade do corpo, mas também à sua expressividade. Assim como os demais tipos listados por Paulinho Cintrão no início desta subseção, o rezingão está enraizado em um profundo Portugal, inscreve-se no tutano sociocultural de artistas e espectadores, expressando os afetos de alguém que precisa, simultaneamente, ser e parecer a imagem do sofrimento e do conformismo com essa dor. Seu corpo é tenso, crispado, rude e impositivo, a despeito da repressão para consigo mesmo e para com os outros. Absorto em sua mágoa e em sua autocomiseração, o rezingão julga para não ser julgado, problemática que explode no espetáculo acerca do qual os Instantâneos modestamente renegam a verve política, como se observa na narrativa do diretor artístico Marco Graça:

O único [espetáculo] onde fomos mais à raiz portuguesa foi o “Evaristo”. (...) Porque retrata a época, retrata os costumes. E é Portugal. Só Portugal. Foca temas dos anos [19]30 e [19]40 de uma maneira irônica, muito irônica. Vamos buscar o olhar ao público do “era assim, já não é, agora vamos brincar com isto”. (...) Nós somos, em termos culturais, eu acho... é a leitura que eu tenho, e eu faço parte da primeira geração que conheceu a liberdade, que nasceu na democracia (...) Toda a geração... toda a educação que nós temos, que a minha geração de quarenta anos tem, ainda é uma geração muito marcada por aquilo que era o estado de... do regime [salazarista] (...) E aprendemos, rapidamente, enquanto cultura, a ser... a parecer, mas a não ser. Ou seja, gostamos muito de parecer uma coisa... Nós temos uma frase que usamos muito: “isto parece mal”. Dizer a alguém: “Não faça isto. Isto parece mal”. “Parece mal” tem sempre a ver com o julgamento que alguém faz do que estamos a fazer. Isto quer dizer que o que estamos a fazer é errado, mas há muito entre o ser e o parecer. E há muito, em Portugal, uma cultura do parecer (...) Temos que parecer, não podemos ultrapassar a linha. É a ideia do parecer, e não do ser, que é uma ideia muito... nós somos um povo muito reprimido (...) ainda temos muita repressão, em vários aspectos, daquilo que é nossa vida social. [Graça_Instantâneos_POR]

Discorrendo acerca do queixume e de outras características identitárias da cultura portuguesa, Gil (2017b, p. 69) aborda seus compatriotas a partir de um temor singular, do “medo de inscrever, quer dizer, de existir, de afrontar as forças do mundo desencadeando as suas próprias forças de vida. Medo de agir (...), de amar, de criar, de viver. Medo de arriscar”. O rezingão é o porta-voz deste medo ancestral, que não nasce no Restelo, mas em um profundo Portugal, que os improvisadores lisboetas, contrariando os agouros de Camões, corajosamente desvelam aos rezingões de hoje, por intermédio de uma intimorata corporalidade que, paradoxalmente, glorifica o risco contido no próprio ato de denunciar que muitos portugueses estampam corpos avessos ao risco.

4.2.3 Palhaços e máscaras: corpos autênticos e imaginativos

O palhaço de teatro é universal, de acordo com Frost e Yarrow (2015, p. xviii), tendo os *clowns* sido registrados pela literatura desde a Grécia Antiga, particularmente na *polis* de Megara, onde “eram conhecidos, mais significativamente, como *autokabdaloi*, que significa ‘bufões’ e ‘improvisadores’”. Não por acaso, a disciplina do palhaço encontra-se em estreita relação com o trabalho do improvisador, sendo excepcionalmente valorizada pelo próprio precursor do Sistema Impro. Em realidade, Keith Johnstone – que costuma recomendar jogos de palhaçaria para o treinamento sistemático de improvisadores – refere-se ao trabalho do *clown* como “o abismo”, porque o palhaço “precisa passar de um precipício a outro, mas se olhar para baixo, ele despenca” (DUDECK, 2013a, p. 177).

Na amostra da presente pesquisa, foram encontrados atores com treinamento formal e informal na arte da palhaçaria em absolutamente todos os coletivos de impro pesquisados, denotando uma característica comum à corporalidade dos sujeitos da investigação. Assim, a cultura impro brasileira e a portuguesa parecem atravessadas pelo corpo *clownesco*. No grupo lisboeta *Commedia a la Carte*, todos os membros fundadores passaram por uma exaustiva formação como palhaços na Companhia do Chapitô. A importância da disciplina do palhaço e do corpo que dela emerge foi tema de um texto redigido por Adriano Pellegrini, do coletivo *Baby Pedra e o Alicate*, em resposta a uma provocação do pesquisador:

O palhaço sempre surge para desarrumar um pouco as certezas do mundo, trazendo novas perspectivas. O contato com essa linguagem foi uma revolução para mim, que se reflete em termos artísticos, filosóficos, políticos, pessoais... e no impro não poderia ser diferente. O palhaço, sendo aquele que perde, está constantemente em contato com o seu próprio ridículo. De uma forma autêntica sem fingimentos. Aberto ao jogo, à brincadeira.

Se na impro a história é o que importa, na improvisação do palhaço o que conta mais é o jogo, a relação com o outro, com o espaço e como transformar esse espaço com sua lógica subversiva e seu corpo ridículo. O corpo do palhaço reflete um estado na sua potência máxima. O palhaço não se divide em emoções. Quando está com raiva, não sente uma raiva angustiada por uma existência que etc etc etc... Ele sente raiva e seu corpo expressa raiva. Assim como o amor, a fome, a covardia ou a coragem. Estar familiarizado com esse corpo pleno em um estado é muito útil em cenas de impro de cenas médias e curtas, em que o improvisador precisa deixar o mais claro possível e o mais rápido possível para a plateia e seus companheiros de cena, o que se está passando pelo espírito de seu personagem, seu tipo, a transformação de uma emoção para outra que pode estar ocorrendo, seu status... Em cenas mais longas, que se permite maior sutileza e psicologias, esse mecanismo ainda estará presente, mas de forma mais sutil. O olhar, o gesto, a respiração, tudo estará num grau menor, mais próximo do cotidiano. Mas, se não estiver imbuído da verdade que a palhaçaria exige, não convencerá ninguém. Junta-se a isso a obrigação do palhaço viver no momento presente e seu corpo responder de acordo. Se algo acontece, seu corpo reage. O improvisador entender a importância da reação e saber deixar isso reverberar no corpo é de suma importância para que uma história aconteça plenamente na cena. E não menos importante: ao entrar em contato com o próprio ridículo, vão embora os pudores e, mais importante, a vaidade. A disponibilidade para fazer o que a história pede, mesmo que se colocando numa posição patética, deixa o ator/improvisador/palhaço numa posição de força em cena. Não temer o ridículo é potência. Usar o corpo no espaço para transformá-lo e apresentar uma visão própria de mundo é a principal força poética do palhaço. Acredito que o improvisador que possui esse recurso tem grandes chances de ser um artista melhor. E um ser humano melhor também. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

A construção de um *clown* representa uma vitória de um ator ao término de um longo período de treinamento teatral, orientado para a conquista de um “corpo autêntico” (cf. BUTLER, 2012, p. 63-64), não por meio de algo a ser aprendido, mas antes como resultado de “um processo de desaprender algo – nomeadamente uma ‘visão mecanicista da realidade’”, decorrente de um constante esforço de descoberta, à semelhança da maneira pela qual uma criança desvenda o mundo. A jornada pela busca de um corpo *clownesco* visa, portanto, atingir esse “corpo autêntico” tão almejado por improvisadores brasileiros e portugueses¹²⁴, em um esforço de autoconhecimento que comporta tanto o aprendizado formal quanto as pesquisas autodirigidas, como mostram os depoimentos de Luiz Felipe Martins, do grupo Cachorrada, e de Paulinho Cintrão, relacionado ao Improv FX e retratado na Foto 43.

A Cris [Muñoz]¹²⁵ me despertou essa sutileza no movimento através do *clown*, através do palhaço. A gente fez uns exercícios, né, muito básicos, mas que pra mim foram muito

¹²⁴ Conforme argumentou o orientador da presente investigação, em conversa com o autor, um corpo absolutamente autêntico é inatingível. O que está em jogo, nesta subseção, é a sinceridade do improvisador, que necessariamente requer a busca por essa autenticidade corporal, esforço que não é exclusivamente empreendido por artistas brasileiros e portugueses, mas também por indivíduos ligados ao universo impro em diversas culturas. Em todos os festivais internacionais de improvisação dos quais o autor participou em seu tempo na Europa, era comum ouvir o conselho “*be true*” ou “*stay true*” por improvisadores mais antigos para os menos experientes, em *workshops* ou mesmo antes do início dos espetáculos. Por exemplo, a oficina “Authentic Platform”, ministrada pela atriz e encenadora sueca Agnes Edvall, do grupo Gbgimpro, cursada pelo autor da presente pesquisa durante a 24ª edição do Festival Internacional de Teatro de Improviso de Amsterdam, em janeiro de 2019, foi inteiramente baseada na concepção de que o início de uma cena improvisada precisa necessariamente valorizar a sinceridade dos artistas consigo mesmos e com os outros, principalmente por meio da corporalidade.

¹²⁵ A atriz, diretora e figurinista Cristiane Muñoz, que, à época da coleta de dados estava cursando seu Doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), foi professora de interpretação de Luiz Felipe Martins no curso de formação de atores da Companhia de Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro. Cris Muñoz integrou o premiado grupo As Marias da Graça, primeiro coletivo de palhaçaria feminina do Brasil, fundado em 1991. O autor da presente pesquisa estudou com Muñoz no ano de 2013, em um *workshop* de iniciação à palhaçaria, e pôde constatar o quanto sua abordagem do *clown* se constrói a partir de uma intensa e apurada corporalidade.

importantes, porque eu nunca tinha visto isso na vida, de pesquisa de palhaço... pra chegar no palhaço, e tal. E ali, ela, à medida que eu ia fazendo esses exercícios, ela me mostrava quem eu era de verdade, e aí eu fui me descobrindo, tirando essa capa (...) Devo muito aos trabalhos do corpo do *clown* da Cris Muñoz, que não tinha obrigação de dar aula de corpo pra gente, mas as aulas dela de *clown* eram muito corporais. [Martins_Cachorrada_BRA]

Fiz palhaço, mas autodidata (...) Eu, enquanto palhaço, antes de conhecer o [teatro de] improviso, utilizava o improviso. Não tão técnico como aqui, como fazemos aqui, não é... era uma improvisação mais livre (...) Eu era o Malagueta. É um palhaço... é um palhaço rezingão. [Cintrão_ImprovFX*_POR]

Foto 43 – O corpo *clownesco* de Paulinho Cintrão (à esquerda) encontra a sutil comicidade de André Pedro durante o espetáculo “O Casamento”, apresentado no Teatrosfera de Queluz, em 26 de outubro de 2018



Crédito da fotografia: Ricardo Vaz

O palhaço também resgata um importante conceito explorado na revisão da literatura da presente pesquisa, qual seja o corpo sem órgãos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987; 2010). Para Silveira (2012, p. 37), por exemplo, o corpo do palhaço é um “corpo sem órgãos na medida em que se recria, se desorganiza e refaz constantemente, povoado por multiplicidades, linhas de força entrecruzadas”. Kasper (2011, p. 88) aborda o complexo processo de construção do *clown* em artes cênicas a partir da perspectiva do corpo sem órgãos, ressaltando também que “aos corpos *clownescos* é permitido – e desejável – improvisar”, ou seja, “aprender a abrir-se para escutar e atuar com o que está de fora”, pois o jogo do palhaço “só funciona quando envolve o outro”. No depoimento a seguir, Carlos M. Cunha, do grupo Commedia a la Carte, descreve o momento exato da descoberta de seu *clown*, momentos antes de um espetáculo no Chapitô. Ao invés de se apresentar no palco com os demais atores, Cunha percebeu que seu palhaço precisava interagir não com os outros

artistas, mas com os próprios espectadores, e dessa ideia nasceu um *clown* que trabalhava como garçom na esplanada da companhia de teatro, com o qual, posteriormente, viria a se apresentar em ações de animação – as quais são abordadas na próxima subseção do texto.

Eu fui ao camarim, ao guarda-roupa... e trouxe camisa branca, um laço, um paletó de chefe-de-sala de empregados de mesa, calça preta ligeiramente subida, meia branquinha. *Clown!* Mas um *clown* muito... uns óculos! E fiz uma coisa que eu via na minha aldeia, que era... quando os óculos partiam, eles não tinham dinheiro para mandar arranjar, então punham um fio, daqueles de cozer os botões, assim, à volta. E deixei um pedacinho assim, pendurado. Tanta gente, tantas vezes me dizia “Olha, o senhor tem um...” e eu sabia que aquilo estava lá exatamente para as pessoas me dizerem isto. E eu peguei naquilo e pus-me dentro da tenda de circo que dá para a esplanada [do restaurante do Chapitô], onde estava cheio de estrangeiros, onde nós fazíamos... passávamos o chapéu, fazíamos animações. E eu estive aí meia hora a ganhar coragem, com a bandeja, ou seja, eu vou ser um empregado de mesa na esplanada. Mas eu não sabia nada. Como é que eu ia andar, como é que eu ia falar, como é que eu ia... nada. Estive ali meia hora atrás da porta. Até que senti uma coisa a fazer assim [gesto de empurrar]. E quando eu entro na esplanada, daqui para aquela parede [aponta], eu descobri o andar, o olhar, a maneira de falar e as atitudes dele. Esse boneco chama-se Senhor Joaquim, em honra ao meu pai e em honra ao meu avô (...) Eu fiz milhares de euros com esse boneco, milhares. Eles começaram a vender aquilo como animação, num jantar de empresa, num restaurante, numa festa, como empregado de mesa. [Cunha_Commedia_POR]

Frost e Yarrow (2015) compreendem que, em termos de performatividade, o *clown* predispõe o ator a operar de maneira harmônica com certos processos criativos que podem ser encontrados em algumas vertentes do teatro de improviso, notadamente no que se refere à sua habilidade em contradizer comportamentos esperados, quebrar tabus e libertar-se de narrativas mecanizadas, denotando um potencial para reformular o mundo. Para os autores, a natureza disruptiva do *clown* conduz o artista a trabalhar a partir da falha, da surpresa, da má conduta, dos malentendidos, dos acidentes e da constante transformação, exatamente como se espera de um improvisador. Adicionalmente, na dissertação de Hércules (2011, p. 140), demonstra-se como “a impro tende a crescer quando vinculada a outros fazeres artísticos” por intermédio do exemplo do pioneiro coletivo brasileiro Jogando no Quintal, que traz em sua proposta “a inter-relação de palhaço e improvisação contemporânea”. Naturalmente, para os sujeitos da presente investigação, a palhaçaria se apresenta como esteio performativo para variados processos criativos envolvendo a corporalidade:

Trabalhamos com [gagues físicas], que vêm da palhaçaria (...) O Adriano [Pellegrini] tem um trabalho de palhaçaria, mas o resto não tem. Mas todos nós temos algumas coisas... daquelas de olhar... e muita coisa o Adriano trouxe (...) pro impro ficar mais bonito. Tem mais uma teatralidade, esses pontos de palhaçaria, eu acho que isso tudo ajuda muito. [Limp_Baby Pedra_BRA]

Fui procurar o trabalho do palhaço justamente por causa da improvisação, porque eu via ali muitos recursos, por exemplo, de triangulação com a plateia, coisas que palhaços fazem, né? Com relação à corporalidade, o palhaço na verdade me ajudou a encontrar algumas posições do meu corpo que me levam a ser o motor do que eu tô fazendo. Então às vezes, em silêncio, eu faço uma posição... e aí o [espetáculo] “Impropose” tem muito a ver com isso... e me leva a alguma ideia em cima da pose, às vezes com movimento, ou sem movimento, enfim... de fato, quando você não tem nada na cabeça, a partir do movimento pode vir tudo. [Tonassi_Imprudentes_BRA]

Na impro, a gente improvisa pra criar uma história, e o palhaço improvisa pra criar um jogo. Então o palhaço tá sempre atento, ele... Sempre faço uso das técnicas de palhaço, de triangulação com a plateia, ritmo, perceber quando alguma coisa tem que trocar, ou tem que mudar, ou tem que sair e, principalmente, a disponibilidade, a disponibilidade pra estar no ridículo, sem problema nenhum quanto a isso, a disponibilidade pra estar em cena fazendo absolutamente qualquer coisa. Eu acho que isso, o palhaço traz muito: a partir do momento que você trabalha seu ridículo, em cena você fica muito mais disponível pra qualquer coisa, pra qualquer papel. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

Foto 44 – Rafael Tonassi, dos Imprudentes, caracterizado como o palhaço Fecundo, em apresentação do bloco Gigantes da Lira no Circo Voador do Rio de Janeiro, em algum momento do carnaval de 2014



Crédito da fotografia: Joberto Tonassi

Paralelamente ao debate acerca da reverberação do corpo *clownesco* para a performatividade no teatro de improviso, a discussão da corporalidade nos processos criativos em impro admite, na presente pesquisa, uma intercorrência analítica que compreende a investigação das potencialidades ensejadas pela disciplina da máscara para a criação atoral corporalmente instituída. Todavia, conquanto se reconheça que os improvisadores treinados na *Commedia dell'Arte* tenham tido algum tipo de aproximação ao trabalho com as máscaras teatrais, nesta investigação, apenas o grupo carioca Baby Pedra e o Alicate espontaneamente abordou o tema. Assim, não se vislumbra aqui um distanciamento cultural da corporalidade brasileira em relação à portuguesa, mas antes – com base no reconhecimento da histórica intimidade estético-artística entre a disciplina da palhaçaria e a tradição da máscara (cf. McMANUS, 2003) – uma variação particular das considerações previamente urdidas na presente subseção. No Baby Pedra, a corporalidade foi profundamente afetada pelo interesse do diretor artístico Bernardo Sardinha com respeito às máscaras, oportunizando novas

descobertas em termos de performatividade, tal como se depreende dos três depoimentos a seguir, dois dos quais produzidos por Taiyo Omura e Carlos Limp, retratados na Foto 45.

Foto 45 – Trajando máscaras, Taiyo Omura (à esquerda) e Carlos Limp contracenam durante a apresentação de “Puppet Fiction” no Festival Universitário de Impro, na noite de 9 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

O que ajudou muito o grupo a entrar nessa onda de corpo e imagem, o que ajudou a gente a evoluir, foi a curiosidade que o Bê [Bernardo Sardinha] sempre teve por máscaras, e a coisa que ele trouxe de máscaras pra gente pegar e aprender a fazer máscaras (...) e por mais que a gente nem esteja usando tanto as máscaras atualmente nos nossos treinamentos, eu acho que foi muito importante pra dar pra gente esse lugar de “cara, se você tá de máscara, o que você tem é corpo”. Especialmente se você tá de máscara inteira, se você nem pode falar, então o que você tem ali pra trabalhar é o seu corpo. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

Com a máscara, o corpo entra de uma outra maneira. Se é um personagem... o corpo, o meu [personagem mascarado] é, sabe, aquela malemolência, aquela coisa meio baiana com hippie, imediatamente vira.(...) O corpo, a máscara, isso tudo tem que estar junto. Mais máscaras? Vamos lá pro corpo também. O corpo vai ajudar no impro com máscara, no impro sem máscara, no impro com meia máscara (...) Você tem que desarmar o rosto, porque o personagem não sou eu, é ela (...) Tudo isso é impro, tudo isso ajuda na versatilidade, ajuda no corpo, ajuda em tudo. [Limp_Baby Pedra_BRA]

O Bernardo traz, com esse talento dele, e com essa prática, (...) ele trouxe uma... eu acho que ele expandiu a imaginação do grupo inteiro através da imaginação do que podem ser os corpos de cada um, através das máscaras e dos bonecos. Porque, invariavelmente, a gente acaba entrando num outro universo, e os corpos que ele inventa, e as máscaras que

ele faz, jogam a gente pra outras coisas, saindo bem mais do que seria o impro cotidiano comum, pra que os corpos possam ser outras coisas... [Omura_Baby Pedra_BRA]

O depoimento de Taiyo Omura acima apresentado ratifica a posição de Huizinga (1955, p. 118), para quem a contemplação de uma figura mascarada, mesmo como uma experiência puramente estética, é capaz de transportar atores e espectadores para uma experiência além da vida ordinária, “para um mundo onde algo impera além da luz do sol, levando-nos de volta ao mundo do selvagem, da criança e do poeta, que é o mundo do jogo”. Adicionalmente, o depoimento anterior de Carlos Limp confirma o alvitre de Erickson (1990), que acredita ser consensual, em artes performativas, a compreensão de que a máscara é capaz de revelar mais do que de esconder, no sentido que ela protege a identidade do ator, enquanto ele se engaja livremente em algum tipo de atividade da qual ele se refreria em participar, caso sua pessoa fosse abertamente identificada com aquela ação. Em seguida, revela-se a narrativa de Bernardo Sardinha acerca de sua investigação autodidática com as máscaras – em um processo criativo que comporta desde a confecção solitária até a experimentação coletiva do jogo da máscara – a partir de sua leitura da obra de Keith Johnstone. O relato de Sardinha evidencia um amadurecimento da corporalidade de todo o grupo por meio da máscara:

No Baby Pedra e o Alicate, a gente segue as paixões uns dos outros. Minha paixão foi máscara e fantoche (...) Eu comecei com máscaras porque tem um capitulozinho no livro do Keith que é “Máscaras e Transe”¹²⁶, e eu fiquei fascinado. Porque eu já entrei em transe, sem querer, improvisando. É quando você entra no palco... e a próxima coisa que você lembra é você saindo (...) e isso me intrigava, porque acontecia com uma certa frequência. Eu me sentia bem, sabia que o público estava rindo, meus amigos estavam tranquilos à minha volta (...) e era uma sensação boa! Daí quando eu vi no livro do Keith, eu falei “É isso! É isso que eu quero ver! Quero entrar mais em transe, é bom!” E aí começamos a estudar máscaras (...) Entrei na [livraria virtual] Amazon, comprei todos os livros de máscaras que eu podia, fiz uma bibliotecazinha de livros de máscaras e fiquei lendo. Aprendi a fazer máscaras (...) através de um tutorial que eu fiz na Internet, e a primeira máscara que eu fiz foi inteira. Então eu tinha muito mais facilidade... eu não sabia fazer olho, não sabia fazer lábio inferior, não sabia fazer nada, só sabia fazer o rosto inteiro. Então, o primeiro estudo de máscaras que eu fiz foram máscaras trágicas, que são máscaras inteiras, porque aí, é inevitável: tem que trabalhar o corpo. E era o que faltava pra gente, poder se comunicar através do corpo, ter um espaço de silêncio onde o corpo fala mais. E foi legal, a gente estudou isso por um bom tempo, aí, depois eu aprendi a fazer a meia-máscara, e aí é outro estudo, não é nem um estudo de corpo, é um estudo de transe, falar o que vem de um personagem (...) E isso ajudou muito no nosso trabalho. A máscara inteira ajudou a gente a entender o nosso corpo, a máscara de transe ajudou a gente a se soltar mais, ela permitiu ir a lugares mais proibidos de personagens, né? Não sou eu, é a máscara que tá fazendo, que tá fazendo todas essas “coisas horrorosas”! Porque no começo existiam tópicos proibidos, “Eu não vou falar isso, as pessoas vão me linchar, eu não posso...”. Agora eu posso! (...) Com a meia máscara, que é a máscara mais “palhaça”, mais personagem, ela precisa de muita energia pra funcionar... então aquelas pessoas que eram meio “barata morta” começam a ver que, pra botar a máscara pra funcionar, ela precisa de muita energia, então elas começam a se doar mais, a falar coisas que vêm do alto da cabeça, a ser mais instintivas, que é algo super importante, pelo menos pro nosso grupo (...) ser mais instintivo com a história, com o que a história pede, não com o que a regra manda, é o que a história pede. A máscara nos permitiu dar uns dez

¹²⁶ Bernardo Sardinha se refere ao capítulo final do livro “*Impro – Improvisation and the Theatre*”, de Keith Johnstone, publicado pela primeira vez em 1979, pela editora Faber and Faber, de Londres. Na parte teórica da presente investigação, utiliza-se a edição chilena da obra, intitulada “*Impro – La improvisación y el teatro*”, publicada em 1990 pela editora Cuatro Vientos, de Santiago.

por cento, vinte por cento a mais, que eram necessários pra gente subir de qualidade, eu acho. [Sardinha_Baby Pedra_BRA]

Não obstante a singular experiência do coletivo Baby Pedra e o Alicate com as máscaras¹²⁷ – com relação à qual, certamente, não se pode atribuir qualquer distinção de natureza cultural – aqui podem ser encontradas mais afinidades do que disparidades entre os processos criativos dos grupos de impro brasileiro e portugueses. No que tange à corporalidade, nomeadamente, foram lobrigados pelos próprios sujeitos avanços importantes em termos de performatividade e comunicabilidade a partir do estudo da palhaçaria. Não por acaso, os passos iniciais de muitos improvisadores portugueses terem sido dados na Companhia do Chapatô, arena em que a arte do palhaço parece contagiar as demais disciplinas, foi tão marcante para a instituição do teatro de improviso em Portugal. Na próxima subseção, aborda-se um tema cuja reverberação ocorre, aparentemente, apenas no contexto português do teatro de improviso, e que envolve, acima de tudo, a comunicabilidade.

4.2.4 Os corpos que animam a cena impro em Portugal

Na narrativa acerca da descoberta de seu *clown*, registrada na subseção anterior, o improvisador Carlos M. Cunha, do grupo Commedia a la Carte, mencionou a atividade de animação como provedora de sua subsistência durante os primeiros anos nos quais buscou fazer da arte teatral sua profissão. Assim como Cunha, todos os componentes do coletivo Instantâneos também se dedicaram ao exercício profissional da animação, conforme recorda Paulinho Cintrão, aqui relacionado ao grupo Improv FX. A partir do depoimento de Cintrão, apresentado a seguir, pode-se perceber como a atividade profissional relacionada à animação foi fundamental para a formação dos Instantâneos, na opinião do próprio mentor do grupo, o argentino Pablo Pundik. De fato, quase todos os improvisadores portugueses que compuseram a amostra da presente pesquisa participaram de ações de animação – e a maioria deles ainda se dedica esporadicamente a essa atividade profissional, embora os improvisadores tendam a engajar-se mais em animações cômicas¹²⁸ do que em animações socioculturais. Como se discute ao longo desta subseção, ao autor desta investigação surpreendeu a constatação de que as variadas ações que podem ser classificadas como animação – nomenclatura para ele até então desconhecida – foram tão importantes para a instituição da cena impro em Portugal e para a elaboração da corporalidade dos improvisadores portugueses. A seguir, depois do relato de Cintrão, são debatidas a atividade de animação sociocultural, sua disciplina, seu campo prático e suas principais variantes.

(...) [Nosso trabalho em impro] tem a ver com a nossa base de... de animação... que nós fazemos... ou fazíamos. Muita animação. E a animação é o trabalho constante de improviso, antes ainda de saber que havia o improviso, este tipo de teatro de improviso [Sistema Impro de Keith Johnstone]. Quando fazíamos animação, baseávamo-nos em interação com o público, aquilo que ele nos dá, para reagir àquilo que eles nos dão. E então, acho que foi isso... Puxamos isso da animação para dentro, para o palco, para cima do palco (...) Quando eu estava nos Instantâneos, lembro que nas primeiras... nos primeiros cursos que fizemos, com Pablo Pundik, o que nós nos dizíamos era “nós vamos ser bons improvisadores porque somos animadores”. [Cintrão_ImprovFX*_POR]

¹²⁷ Como se mencionou precedentemente, embora a pesquisa empírica não tenha registrado tal vivência, provavelmente os atores dos coletivos portugueses Commedia a la Carte e Instantâneos guardam em suas memórias experiências similares a partir do trabalho com as máscaras da *Commedia dell'Arte* na Companhia do Chapatô.

¹²⁸ A literatura científica menciona apenas a animação sociocultural, como prática e como disciplina acadêmica. Como se explica adiante, os léxicos “animação cômica”, “animação empresarial” ou qualquer outra variante assemelhada são termos comumente utilizados por atores e improvisadores portugueses para se referir a situações nas quais o talento dos *performers* serve como recurso à disposição de ações organizacionais ou institucionais envolvendo arte ou cultura, mesmo que seja apenas para atender a uma demanda mercadológica, sem qualquer compromisso com a efetiva transformação social.

Conforme pontifica Baptista (2016), a animação sociocultural emerge como atividade de intervenção educativa, social e cultural a partir de meados do Século XX, tendo por objetivos: (i) a promoção da integração coletiva e da participação individual na vida social; (ii) o fomento da educação social como viabilidade para o desenvolvimento do espírito crítico, possibilitando que o indivíduo se torne um agente ativo de sua própria formação; e (iii) o planejamento e a organização do tempo livre, como forma de contribuição para a realização pessoal e social dos indivíduos em um dado grupo. Adicionalmente, com a ampliação das preocupações sociais e culturais nas políticas públicas nacionais e com a extensão da ação de organizações internacionais como o Conselho da Europa e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), a animação passa a ser associada ao combate à pobreza, à mitigação da exclusão, à difusão cultural e à educação permanente. Em tais contextos, alguns projetos e áreas de trabalho passaram a demandar a contratação de profissionais ligados à animação sociocultural, tais como o turismo, a ação social voltada para a terceira idade, a formação de adultos, a prática desportiva, a proteção de crianças e adolescentes, o associativismo, os problemas relacionados aos jovens e a promoção de novas tecnologias, evidenciando-se a perspectiva de que “a animação transcende as meras relações interpessoais para se estender às relações coletivas” (BAPTISTA, *op. cit.*, p. 90).

Para Pérez-Pérez (2014, p. 160), a animação sociocultural tem suas origens ligadas à obra do laureado educador brasileiro Paulo Freire, emergindo como “uma estratégia de intervenção que trabalha por um determinado modelo de desenvolvimento comunitário”, tendo por finalidade “promover a participação e a dinamização social mediante processos de responsabilização dos indivíduos na gestão e na direção de seus próprios recursos”, tornando-se, sob tal ótica, um potente instrumento de mobilização de massas, de conscientização e de transformação social. No entendimento de Trilla (2008), mantendo-se a austeridade do campo disciplinar, é necessário contrapor a prática da animação sociocultural à propagação das manifestações culturais oficiais ou hegemônicas. Com veemência, o autor defende a posição de que, a partir das atividades lúdicas, artísticas e esportivas que constituem sua prática, a animação sociocultural deve ser proposta como uma alternativa de enfrentamento e de sobrepujamento da cultura de massas.

Por outro lado, segundo Figueiredo (2014, p. 190-191), desde o início do Século XXI, “têm vingado as iniciativas ligadas às festividades” e à ação empresarial, e “menos à cultura, às artes, à intervenção cívica”, fazendo que a animação sociocultural esteja na iminência de “perder a dimensão transformadora que marcou a sua gênese”, levando à constatação de que a profissão apresenta atualmente, em Portugal, a tendência de se desenvolver “num registro instrumental e não no registro emancipatório”. Enquadram-se em tal dinâmica as atividades de animação comercial e empresarial às quais parecem se dedicar muitos improvisadores portugueses, que precisam buscar formas alternativas de sustento diante da dificuldade – comum ao Brasil e a Portugal – de construir uma sólida carreira nas artes do espetáculo.

Como a configuração excludente do mercado de trabalho dificulta que um indivíduo possa extrair da arte sua subsistência, muitos atores e improvisadores portugueses, principalmente a partir dos anos 1990, associaram-se a grupos ou empresas especializadas em animação, aderindo a projetos nos quais suas habilidades de representação e comunicação com o público eram tidas como competências essenciais para ações junto a organizações produtivas ou a órgãos públicos ligados ao turismo, como se depreende das narrativas abaixo. Em Portugal, o turismo histórico-cultural foi responsável por absorver boa parte dessa mão-de-obra, como explicam os artistas do grupo Improv FX:

Há muitos castelos perdidos neste país afora. Então, qualquer vila que tenha um castelo, ou uma igreja, ou uma muralha... no verão, que é a altura forte no interior de Portugal (...)

para ter atividades... então, uma aldeia do interior de Portugal, que, durante o ano, tem cem pessoas, velhos... mais perto da morte do que de qualquer outra coisa... então, no verão, vêm os emigrantes, que são os filhos, netos, primos... então, no verão, de cem pessoas vão a mil pessoas (...) e enchem as vilas nesta altura. São feiras medievais, bailes, festas à noite, ou o que quer que seja, e é propício que atores tenham a possibilidade de fazer pequenos trabalhos. [Rosa_ImprovFX_POR]

Há uma coisa que, em Portugal, hoje em dia, é muito forte, que são as representações históricas e as feiras medievais. Em todo lado, há feiras medievais. Há mais feiras medievais neste momento do que no período medieval todo [risos], e são atores que lá trabalham. [Cruz_ImprovFX_POR]

Em Sintra, existem muitos atores... que fazem muita... não exclusivamente, mas que fazem muita animação em festas medievais. Neste momento está a haver, entre aspas, uma feira “romana”, em que há gladiadores e... sei que o tema é Roma, pronto. Então, basicamente, é isto: tens atores, que fazem essas animações, e essas personagens deles têm identidades, têm identidades (...) De cinco anos para cá, há feiras medievais em todo lado. [Sobral_ImprovFX_POR]

Nuno Fradique e Marco Graça, que permanecem nos Instantâneos anos depois da saída de Paulinho Cintrão, recordam-se perfeitamente de como sua passagem pela animação foi importante para seu trabalho como improvisadores. O primeiro chega a mencionar que, na animação, havia um certo grau de improvisação, que posteriormente viria a servir como referência para a adesão dos artistas ao Sistema Impro.

[Na animação,] nós fazíamos um gênero de improviso que não é este improviso [baseado nos preceitos de Keith Johnstone]. O que nós fazíamos era uma interação cômica com os conhecimentos que tínhamos, que era... vamos aqui a este exemplo: “Temos aqui este personagem e esta roupa. Agora, com esta roupa, quem é que eu sou?” E tendo isto de base, sabendo que estavas num evento, tu tens um personagem, arranjas o teu nome, eras um... o... o mestre d’armas, ou o que fosse... o Marquês de Não Sei Quê... e entravas com aquele que era, aquele nome, e com isto falavas às pessoas. As pessoas estavam lá e nós entrávamos. Geralmente, fazíamos pares. Um com status alto, outro com status baixo, utilizávamos isto. Na altura, não tínhamos a técnica [do Sistema Impro]. [Fradique_Instantâneos_POR]

Por isto, quando encontramos o improviso [Sistema Impro], para nós foi: “É isto! Nós já fazemos isto, mas sem técnica”. [Graça_Instantâneos_POR]

Interessantemente, o produtor cultural e fundador do Improv FX, João Cruz, retratado na Foto 46, graduou-se em animação sociocultural e lembra que, em sua formação superior, recebeu pouca ajuda por parte das disciplinas do curso para trabalhar em artes vivas. Suas habilidades como improvisador vieram, essencialmente, da prática junto ao público. Cruz menciona também que seus colegas de licenciatura em animação sociocultural não seguiram a carreira artística. Hugo Rosa, seu companheiro no Improv FX, relata que o tipo de animação com o qual lidam tantos improvisadores de Portugal dista bastante da animação sociocultural em sentido estrito. De fato, quando se menciona que os improvisadores portugueses têm em comum a passagem pela animação, a referência correta compreende a modalidade instrumental da atividade – animação cômica ou empresarial – não a animação sociocultural como disciplina técnico-científica e como dinamizadora de transformação social efetiva, embora, sob uma perspectiva mais generosa, as vertentes comerciais da animação talvez possam ser vistas como desdobramentos da proposta original. Seja como for, a profissão de

animador exige um contato permanente com muitos públicos, por vezes demandando interações de forte intercâmbio corporal entre ator e espectador.

Foto 46 – O animador sociocultural João Cruz (deitado) e seus companheiros de Improv FX André Sobral (encoberto, à esquerda) e Hugo Rosa (de costas) apresentam-se no bar Joker Lounge Laranjeiras, em Lisboa, na noite de 1º de outubro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Um animador sociocultural... o nome em inglês ajuda demais: *sociocultural community developer*... é o desenvolvimento comunitário, não é propriamente animação (...) Na prática, a malta que fez o meu curso está a trabalhar em lares de terceira idade, em escolas (...) [Durante minha formação,] tive aulas de teatro, tive péssimas. Eu tive três cadeiras relacionadas com teatro. Nenhuma delas boa. [Cruz_ImprovFX_POR]

Há uma animação que é empresarial, quem contrata isto é a empresa. A empresa diz “eu quero ter dois empregados falsos, das pessoas que estão a servir o jantar de Natal da minha empresa”, e lá está. É trabalho fácil, bem pago, para um ator, e que depois acaba por ser engraçado, e a empresa contrata de novo. [Rosa_ImprovFX_POR]

Dentre as complexas e multifacetadas competências profissionais relacionadas por Figueiredo (2014, p. 188) como aquelas “que interferem com o perfil do animador”, destacam-se algumas aptidões e qualidades também relacionadas à performatividade do improvisador, nomeadamente, a autoconfiança, a imaginação, a criatividade, a flexibilidade, o espírito de solidariedade, a capacidade de comunicação, a propensão à colaboração e a compreensão pelos outros. Complementarmente, para Trilla (2008), o dinamismo, a versatilidade, a abertura, o comprometimento, a valorização do saber experiencial e a

adaptabilidade a um ambiente fluido são competências essenciais para a tarefa do animador – e aditivamente, deve-se aqui acrescentar, para o ofício do improvisador.

Ademais, na animação, prevalece o conceito de “proximidade”, o qual traduz um regime de ação por meio do qual “o animador se envolve intimamente com as pessoas e as situações em que estas se encontram” (BAPTISTA, 2016, p. 92). Assim, considerando as competências requeridas para o ofício do animador à luz da ideia de proximidade, é possível compreender como o exercício da animação – mesmo em suas formas mais instrumentais ou comerciais – ajudou a forjar a performatividade dos improvisadores portugueses.

Com regularidade condizente com uma atividade profissional apta a lhes prover seu sustento, diante de plateias numerosas e diferentes a cada dia, em circunstâncias similares a apresentações teatrais encenadas em equipamentos turísticos, convenções organizacionais e eventos empresariais, os improvisadores lisboetas foram submetidos a inúmeras situações absolutamente performativas, nas quais a coparticipação da plateia era extremamente desejável. Exemplos podem ser crianças em uma feira medieval ou executivos de vendas em uma comemoração empresarial. Diferentemente dos improvisadores brasileiros, geralmente postos diante do público em encenações teatrais ocasionais, os improvisadores portugueses aprenderam a interagir de todas as formas possíveis com inúmeros tipos de espectadores, em cenários mutáveis, com companheiros de performance que variavam de acordo com o evento, e em situações para as quais era preciso adaptar seus recursos performativos – principalmente sua corporalidade – para verdadeiramente contracenar com plateias inteiramente distintas a cada apresentação. Talvez essa característica dos grupos de impro portugueses responda pela escolha de encenações em que os espectadores de fato sejam chamados ao palco para participar da ação, em igualdade de condições com os atores, como descreve o excerto a seguir, retirado do diário de campo, acerca de um espetáculo da companhia teatral bYfurcação, com direção do improvisador Paulinho Cintrão, ligado ao grupo Improv FX:

O espetáculo “D. Quixote de La Mancha e seu amigo Sancho Pança”¹²⁹ apresenta uma excelente tradução para as diretrizes contemporâneas da performatividade à luz do teatro de improviso. Ao invés de se desdobrar nos muitos personagens pedidos pela história, os três atores da companhia bYfurcação desempenham papéis fixos – os dois personagens que intitulam o espetáculo, e também Paco, sobrinho do protagonista –, e escolhem alguns espectadores para representarem personagens importantes, tais como Dulcineia de Toboso e o feiticeiro Frestão, respectivamente a musa inspiradora e o inimigo mortal do protagonista. Dois personagens fundamentais para a história, ambos representados por espectadores escolhidos na hora. O espectador apontado pelo elenco como Dulcinea, por exemplo, precisa entrar em cena diversas vezes ao longo da apresentação, sempre usando uma longa peruca. Pede-se que ele se movimente pelo espaço, que contracene com o protagonista e que cante. Além desses personagens, também são escolhidos entre os espectadores – em sua maioria, parentes das crianças às quais se dirige primordialmente o espetáculo – sujeitos para representar o Guardador de Ovelhas, o Meliante, as mulheres da estalagem e mesmo algumas ovelhas. Na manhã em que assisti à peça, o espectador chamado pelos atores para fazer o bandido – o avô de uma das crianças presentes –, encarnou de tal forma seu papel, improvisando algumas frases, modificando sua voz e transformando sua gestualidade e sua postura corporal, que arrancou da plateia aplausos em cena aberta. O que mais me impressionou, contudo, foram os desafios corporais demandados pelo elenco à espectadora que, na ocasião, representava o feiticeiro Frestão, e que era uma das mães que assistiam ao espetáculo. No ápice da peça, apresenta-se ao público o duelo entre D. Quixote e Frestão, que culmina com a morte do vilão. No papel de Sancho Pança, o ator Paulinho Cintrão, também diretor da montagem, elabora uma narração dos acontecimentos da batalha, enquanto D. Quixote e Frestão se movimentam

¹²⁹ Infelizmente, foi inviável efetuar registros fotográficos ou audiovisuais do espetáculo.

em cena para ilustrar a narração. Sem explicar como deveria agir a espectadora que ali se apresenta como Festão, Sancho Pança enuncia textos como “O braço de Frestão é arrancado pela espada de Quixote e fica preso ao corpo apenas por um fio de carne”, e depois “A espada de Quixote degola Frestão, cuja cabeça cai ao solo e rola pela grama”. A espectadora de fato respondeu com seu corpo a todas essas proposições. No momento da degola, a espectadora caiu de joelhos, deixou que sua cabeça pendesse e então rolou pelo chão, oferecendo ao público sua própria leitura corporal da narração proposta por Sancho Pança. Os atores do espetáculo guiam-se por uma sequência de acontecimentos, mas, ao convidar para o espaço de representação nada menos que seis espectadores, aos quais são atribuídos personagens fixos, sem um texto prévio (algumas rápidas instruções são passadas pelos atores quando os espectadores adentram o palco pela primeira vez), o elenco sabe que, necessariamente, precisará improvisar. Encontram-se, assim, nessa adaptação do clássico de Cervantes alguns dos elementos que embasam a análise aqui conduzida: (1) a improvisação; (2) o encontro corporal entre atores e espectadores; (3) a dissipação da fronteira entre artistas e público; e (4) a performatividade contida não somente na ação, como também nas palavras dos atores. Ao final da apresentação, os atores da companhia bYfurcação e os espectadores que atuaram na encenação agradecem ao público lado a lado, em igualdade, sem distinção entre aqueles protocolizados como artistas e aqueles que vieram da plateia. [Carvalho_Diário_25/09/2018]

Difícilmente uma proposta cênica tão ousada – mesclar um texto clássico com momentos completamente entregues ao improviso, a partir de um convite à participação de espectadores na encenação, em maior número do que integrantes do elenco – nasceria de artistas que não tivessem sido fraguados na árdua atividade da animação. A operação sistemática de uma atividade coparticipativa tão singular certamente sensibiliza o artista para responder de forma efetiva a inúmeros sujeitos distintos, a variadas temáticas de improviso e, logicamente, a muitos corpos diferentes. A escuta e a percepção do outro a partir da necessidade de sua inserção na cena improvisada oportuniza o desvelar de novos caminhos performativos, estruturados por meio do compartilhamento do palco com outros corpos, outras vozes, outros afetos, outros mundos – e a sazão dessa percepção pode ter sido eficiente para dotar os improvisadores portugueses de uma excepcional atenção à influência do público nos processos criativos centrados na corporalidade, chegando eles a confiar na presença cênica do espectador, não apenas do ator, como matéria-prima fundamental e indispensável para a criação improvisada, em plena cumplicidade com a plateia:

Nós achamos sempre que... principalmente num espetáculo infantil, cada vez mais as pessoas vão porque sabem que podem participar dentro do espetáculo. Acho que há um bocadinho de... eu sei que há pessoas que já foram duas ou três vezes em espetáculos diferentes, ou seja, elas vão e dizem “eu já fiz de [um personagem]”, “eu fui aquele [personagem]”, “eu já fui o outro [personagem]”. E agora, cada vez mais, as pessoas vão aos nossos espetáculos infantis... com a perspectiva de “eu tenho vergonha, mas quero participar daquilo”. E há essa expectativa. (...) Raras são as vezes em que falhamos na pessoa que chamamos. Raras são as vezes. Mesmo com as crianças (...) Quando estamos a fazer a primeira parte do espetáculo, quando estamos a dizer “este é o Alonso Quijano, ele vive aqui, vive ali”, enquanto estou a dizer isto, pelo menos da minha parte, estou a olhar o espectador e estou a ver o que ele está a fazer, a reação dele... e penso “aquele, se calhar, é bom”. Já me enganei, não é, mas raras são as vezes em que há essa falha. Na maior parte das vezes, funciona muito bem, e as pessoas já interagem muito, muito, muito. (...) Há uma regra que eu acho que nós utilizamos muito, que é: se a pessoa dá [sua participação] naquela medida que nós queremos, nós largamos um bocadinho e deixamos a dar. Se a pessoa dá em excesso, nós já não damos aquilo que, se calhar, íamos dar a seguir. Travamos. Já não é possível dar a ele agora (...) Quando aquela pessoa serve, ela fica e continua a fazer o espetáculo. Ou seja, o espetáculo não é... não é fechado. Está

aberto a esse tipo de... esse tipo de variações. E isto fazemos em nossos espetáculos infantis de improviso. Nós temos uma... sabemos o título da história, sabemos os caminhos que temos de tomar, mas depois... vai sendo de improviso, dentro do espetáculo (...) Nós sabemos os quadros que nós temos que fazer com os *inputs* que nas pessoas nos dão (...) E isto, depois, influencia toda a história. [Cintrão_ImprovFX*_POR]

Foto 47 – Valendo-se de sua experiência como animadores, os Instantâneos dirigem-se ao público do Museu Portugal Romano em Sicó (PO.RO.S), na cidade de Condeixa-a-Nova, durante a apresentação do espetáculo “Ser ou Não Ser Shakespeare”, em comemoração ao Dia Internacional dos Museus, na noite de 18 de maio de 2019



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: Marco Graça, Marco Martin, Nuno Fradique (encoberto) e Ricardo Soares]

A partir da pesquisa empírica realizada para o presente trabalho, de suas diversas participações em festivais internacionais e de sua presença em espetáculos de impro durante seu período de Pós-Doutoramento, ao autor parece que, em comparação com os artistas brasileiros, os improvisadores europeus em geral e portugueses em particular parecem mais dispostos a estabelecer pontos de contato com o público ao longo de seus espetáculos, inclusive convidando espectadores a adentrar o espaço da performance. No caso de Portugal, país no qual a coparticipação do público atinge um grau bastante elevado, talvez essa característica possa ser atribuída precisamente à atividade da animação, que proporciona aos improvisadores portugueses, além de uma performatividade corporal orientada pelo outro, também uma notável comunicabilidade, responsável pela constatação de que, desde os primeiros momentos de um espetáculo improvisado, o diálogo estabelecido com a plateia adquire uma pronunciada organicidade performática em termos de coprodução criativa, tal como ocorre com os Instantâneos, mostrados na Foto 47.

4.2.5 Música improvisando corpos dançantes e brincantes

A música e a dança representam pontos de convergência para os processos criativos de improvisadores brasileiros e portugueses envolvendo a corporalidade. Música e dança se fazem notar no teatro de improviso em variadas circunstâncias – por exemplo, na preparação dos atores, na inspiração para as cenas, no acompanhamento das histórias – e, na presente investigação, a musicalidade constitui um dos principais vetores da criação improvisada, por dinamizar a performatividade, a expressividade e a comunicabilidade do corpo. Wulf (2016) declara que a própria existência da dança depende da performatividade do corpo, enquanto a música engloba componentes performativos fundamentados na corporalidade.

Nas palavras de Nachmanovitch (2019, p. 157), há uma “conexão visceral entre corpo e música”, vínculo que desperta, segundo Poissant (2013), uma associação imediata entre corporalidade e musicalidade: a música engendra o movimento – ou inspira uma imagem do movimento – que se fisicaliza no corpo, potencializando o gesto, o toque e a intimidade do artista, e eventualmente pavimentando os caminhos performativos para a produção do efeito de presença. Para retomar um dos princípios estruturantes da presente pesquisa, pode-se dizer que, na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, música é corpo: a experiência musical ocorre no âmbito da percepção humana, por intermédio de um processo fundamentalmente corporal que conduz a um estado único de ser, em que o corpo conhece o mundo por meio de como a audição percebe a música (DUBY, 2019).

Os relatos de Adriano Pellegrini e Taiyo Omura, do coletivo Baby Pedra e o Alicate, ilustram como o grupo brasileiro investe na música para ativar a performatividade, a expressividade e a comunicabilidade em seus processos de criação. Omura é um artista especializado em *Soundpainting*, proposta performativa de âmbito multidisciplinar baseada em técnicas de improvisação, que, de acordo com Coskuner (2018), institui uma linguagem de sinais orientada para permitir que músicos, dançarinos, atores e artistas visuais elaborem criações conjuntas e instantâneas. Recorrendo a tal recurso, acrescenta o autor, o *Soundpainter* ou compositor comunica ao grupo séries de sinais por intermédio de gestos manuais e corporais, para sugerir materiais específicos ou aleatórios a serem trabalhos pelo conjunto em sua performance, desenvolvendo as respostas dos *performers*, moldando-as e ajustando-as à composição. No *Soundpainting*, assim como, frequentemente, no teatro de improviso, os membros da audiência são tidos simultaneamente como espectadores e como *performers*, em co-participação com os artistas, como pôde comprovar o autor da pesquisa em composições regidas por Taiyo Omura em improvisações do Baby Pedra e o Alicate, particularmente no espetáculo “Blackout”.

[A música] já coloca mais rapidamente uma emoção, por exemplo. Talvez [seja] a maneira mais rápida de colocar uma emoção dentro da cena, através da música, do som.
[Omura_Baby Pedra_BRA]

Um exemplo [da música no processo de criação] que aconteceu [no ensaio de] hoje, foi que a gente começou uma coreografiazinha a partir da música que tava rolando. A gente sempre tenta brincar bastante com isso, de não estar simplesmente cantando. A ideia da música... a gente quer muito que não seja uma coisa gratuita. Ela primeiro tem que fazer avançar a história, de alguma maneira, jogar alguma informação, ou fechar uma história de uma maneira bacana. E a gente acha divertido fazer a coreografia, uma coisa meio Broadway, uma coisa meio videoclipe. Claro, a gente não tem a pretensão de ser um megadançarino, de ser... porque a ideia justamente é brincar, então é entrar muito nesse lugar... a música leva a gente a criar coreografias, criar movimentações em cena, ou até mesmo entra em momentos em que a gente sente que... agora é o momento de ter uma revelação, agora é o momento de ajeitar alguma coisa, aí o Breno [Paraizo] traz uma

proposta, e a gente cai dentro. Como tudo no impro, a ideia é aceitar e usar, aceitar e ver onde isso leva, em prol da história, sempre. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

A criação fundamentada na corporalidade a partir da música se processa por meio de diversos expedientes, de acordo com Desroches, Stévance e Lacasse (2014), que sobrelevam a performatividade contida na coparticipação entre artista e espectador: a evocação de uma tradição gestual histórica e/ou sociopolítica, a memória cultural de gestos que remetem à identidade individual e/ou à coletividade; a ritualização de comportamentos através do canto, da dança e/ou do uso de instrumentos musicais; a comunicabilidade ensejada por sons, coreografias e movimentos reconhecidos por membros de uma comunidade; a proposição de um diálogo baseado na exploração de recursos corporais; o estabelecimento e/ou o desenvolvimento de laços afetivos entre os participantes do jogo musical e destes com o público; e a busca pela autenticidade do *performer* em integração com o espectador. Complementarmente, no teatro, segundo Kiss (2013), a música se apresenta como elemento potencializador do efeito de presença, não apenas por ajudar a compor a produção desse efeito, do lado dos atores, como também por permitir que a percepção e a co-produção de tal efeito pelos espectadores sejam ativadas pela ambientação proporcionada pela musicalidade.

Foto 48 – Breno Paraizo (à direita) improvisa uma música para uma história improvisada por Carlos Limp e Bernardo Sardinha (encoberto) em cena de “Puppet Fiction”, do grupo Baby Pedra e o Alicate, apresentado no Circuito Carioca de Impro, na noite de 7 de abril de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Citado por Adriano Pellegrini no depoimento precedente, o músico improvisador Breno Paraizo – mostrado na Foto 48 – intervém nas improvisações do coletivo Baby Pedra e o Alicate a partir de um processo de retroalimentação criativa que ocorre entre a performance

atoral e a performance musical. A atriz Carol Lobato, que oferece ao grupo luz improvisada, efeitos sonoros e música eletrônica, está atenta para interceder na performance de forma semelhante. Remetendo à dimensão da comunicabilidade, Lobato frisa que sua preferência está em interagir com a corporalidade apresentada pelos improvisadores de seu grupo, não com a narrativa verbal, que ela se esforça para desatender:

O que eu gosto muito, relacionado ao que eles [improvisadores] querem desenvolver mais do corpo (...) é que, quando vem esse momento de criar uma imagem, sem falar muita coisa, me dá um espaço de contribuir melhor, porque não tem o verbal deles, então eu entro num... é como se fosse dar uma, como é que eu vou explicar, uma ambientação para a imagem que eles estão criando (...) Eles sempre falam: “pô, joga, joga o que tu quiser, sabe, fica livre pra isso”. Mas eu tento sentir a imagem, no corpo, do que eles estão fazendo (...) Ou então, ao contrário, eles já vão me dizendo, talvez até com o corpo, mas... eu acho que é mais na questão do ritmo, né, do próprio corpo (...) O ritmo tem a ver com o corpo, né, e aí eu vou [na música], quando eu vejo. [Paraizo_Baby Pedra_BRA]

Às vezes, eu nem ouço o que eles falam (...) eu tento ignorar eles um pouco pra ver o que eles estão fazendo, mais do que estão falando, porque às vezes eu estou longe, porque às vezes eu estou de lado, por que às vezes, sei lá, eu tô nos lugares mais absurdos, então... é um corpo que fica triste, é uma pessoa que já entra mais nervosa, com mais energia, então às vezes é muito de ficar de olho na, meio que na energia com que eles entram, meio que no jeito que eles fazem a cena, mas do que no que eles falam. [Lobato_Baby Pedra_BRA]

Para Navickaitè-Martinelli (2019), que investiga a corporeidade de *performers* musicais, mais especificamente de pianistas, a performatividade potencializada pela música se relaciona diretamente à comunicabilidade do artista, principalmente no que tange à sua subjetividade individual e aos investimentos coletivos relacionados a essa subjetividade. Assim, enquanto o grupo lisboeta Commedia a la Carte coloca no palco um guitarrista, um baixista e um baterista, os também portugueses Instantâneos costumam apresentar-se somente com um pianista, embora o autor desta investigação tenha assistido a uma encenação do espetáculo “Evaristo” em que o músico improvisador foi o renomado compositor e intérprete Eugénio Lopes, o Gimba, que se fez acompanhar por um violão. A esse respeito, o depoimento do improvisador Marco Martin, ao qual se segue a fala do pianista Glauco César Segundo, evidencia como a própria escolha do instrumento musical para acompanhamento das improvisações interfere profundamente no processo de criação das cenas. Glauco Segundo, retratado na Foto 49, discorre acerca de seu diálogo com os corpos dos Instantâneos a partir da música criada ao vivo para os espetáculos do grupo.

A complexidade de sons que o piano consegue abranger, para fazer a sonoplastia, preenche muito mais a cena no acompanhamento. A viola tem algumas incapacidades. Portanto, se fosse um acompanhamento ao piano, as cenas seriam diferentes. Teriam tido uma envolvente sonoplastia, maior, e isto iria afetar emocionalmente a cena. Sem dúvida. Pelo menos é para isso que nós estamos treinados, não é? [Martin_Instantâneos_POR]

Quando eu vejo que eles estão num movimento mais rítmico, num movimento que é mais rítmico, eu vou para a parte rítmica da música, começo a trazer uma coisa mais rítmica e tal (...) E eles respondem. E às vezes fica mais intenso, né, aquilo. Ou às vezes eles estão muito parados, vamos supor, e eu começo uma partitura mais rítmica, eles começam a entrar num ritmo e tal. E, às vezes, [a integração entre música e corpo] é pelo diálogo e tal, então vai para uma coisa mais melancólica ou mais triste, então eu mudo de tom. [Segundo_Instantâneos_POR]

Foto 49 – Do piano de Glauco César Segundo (à direita), nasce a trilha musical para o monólogo de Marco Graça, durante a apresentação do espetáculo “Ser ou Não Ser Shakespeare”, pelos Instantâneos, em 15 de setembro de 2018, no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

O improvisador Martin e o pianista Segundo se referem a processos criativos centrados nas trocas entre dois instrumentos essenciais para a performatividade dos Instantâneos: o corpo do ator e o piano do músico. A dinâmica de coprodução envolve as corporalidades de ambos, tendo por ponto de contato a escuta mútua, como explica a informante-chave Luana Maftoum Proença. Retornando a Maurice Merleau-Ponty (1999), tem-se aqui uma nova apreciação da díade corpo-percepção, que transcende a produção sonora pelo instrumento musical, estendendo-se à criação musical pelo aparelho corporal.

A musicalidade (...) treina justamente essa escuta, olha aí, parar para ouvir o que tá acontecendo à minha volta... a música é imersiva, ela coloca todo mundo na mesma vibração (...), coloca todo mundo no mesmo ritmo, na mesma vibração, se você também tá aberto pra isso, mas fisicamente ela já coloca, né, ela faz o coração pulsar, o corpo pulsar, então ela já conecta as pessoas; plateia, técnicos, técnicas, improvisadores e improvisadoras. E a musicalidade tem a ver também com ouvir e perceber o ritmo do espetáculo, a pegada, a leveza, o peso. A fala é música, né, falar é música. Eu tenho uma música, quando eu falo. Tem um ritmo, tem um tempo, uma repetição desse tempo (...) Você tem um tempo, a duração, você tem a resposta cinestésica, todas essas percepções do que acontece no movimento à sua volta, com a outra, com o outro, que são musicalidade, que são a música. Então eu acredito em perceber o ritmo da cena, o ritmo do espetáculo, o ritmo das pessoas que estão com você, o ritmo da plateia, e jogar com isso. [Proença_Chave_BRA]

Pelo fato de o pianista e compositor Glauco César Segundo ser um músico brasileiro intimamente inserido em um processo criativo conjuntamente fruído com improvisadores portugueses, a ele foram dirigidos questionamentos acerca de eventuais contrastes entre os ritmos dos corpos portugueses e brasileiros. Suas respostas aludiram à síncope, recurso rítmico de origem afro-brasileira, como se explica adiante:

É muito difícil para generalizar, porque depende do ator, depende da pessoa... mas generalizando... são ritmos diferentes. É muito complexo falar nisso, né... mas... por exemplo, se eu utilizar algo mais sincopado, ritmos que se utilizam mais no Brasil, em Pernambuco, também, a música é bem sincopada, então, às vezes, eu vejo que tem uma dificuldade, por exemplo, do ator português, em entrar nisso, e já seria diferente, eu acho, para um ator brasileiro, mesmo que ele não conhecesse esse ritmo (...) Eu acho que é mesmo uma coisa física, cultural, assim... então eles vão para um ritmo mais binário, e assim, mais reto [bate palmas para exemplificar], né, então aquela coisa mais parecida com o vira, né? (...) Então, eu acho que é uma coisa muito, ali, enraizada mesmo, né, dessas coisas básicas da síncope e do ritmo, um ritmo reto. [Segundo_Instantâneos_POR]

Categorizada por Cançado (2000, p. 6) como “um resíduo rítmico africano que sobreviveu no Novo Mundo, tendo sido considerado pelos musicólogos uma das mais importantes fórmulas surgidas nas Américas”, a síncope ou “fator atrasado” é definida pelo autor como “um atraso e uma performance irregular das subdivisões internas dos ritmos”, frequente em diversas formas musicais brasileiras. Como explica Sodré (1998), o ritmo sincopado é característico de cantos e danças urbanas no Brasil, e por meio dele são recriados os efeitos inconfundíveis dos instrumentos de percussão africanos, para estabelecer processos surpreendentes de criação musical, os quais geralmente desembocam em contagiantes danças coletivas que contêm elementos sensuais em suas coreografias.

Miranda (2007, p. 8) pontifica que a síncope tece uma malha de tempos musicais com intensidades e durações diferentes, criando uma experiência estética que provoca “uma sensação de leveza corporal”, de tempo suspenso, de vazio, “atraindo o corpo dançante a ocupá-lo”. O autor (*op. cit.*, p. 9) acrescenta que a síncope proporciona mais ginga, plasticidade e agilidade ao corpo que dança, dotando-o de oscilações, inflexões e subentendidos, caracterizando um corpo dissimulado, que se desvia da previsibilidade, um corpo sensual que “finge-que-vai-mas-não-vai”, como o corpo do malandro. A síncope está presente, por exemplo, no ritmo dos percussionistas Marcello Cals e Rafael Tonassi, dos Imprudentes, e na corporalidade do sambista Leandro Austin, do Cachorrada Impro Clube.

Quando se aborda a questão da música nos processos criativos focados na performance corporal em impro, sob a ótica proposta pela presente pesquisa, é igualmente capital evocar a dança, mesmo porque encontra-se na dança um dos alicerces responsáveis pela transformação das artes performativas em Portugal a partir dos anos 1990 (VICENTE, 2012), incluindo a emergência do teatro de improviso, como se pode depreender da narrativa de Ricardo Soares, dos Instantâneos, apresentada a seguir. Paralelamente, ao abordar o hibridismo na refundação das artes vivas em Portugal pela geração de 1990, Madeira (2007) salienta que o movimento de renovação teatral no país não se originou a partir de processos criativos que investiam na música para o teatro ou na dança para o teatro, mas de uma remodelação da performance teatral em uma concepção paradigmática da performance como teatro/dança/música, que exigia dos *performers* uma intervenção criativa enquanto atores, dançarinos e cantores, focados na corporização de suas ideias, não em executar coreografias, com seus corpos disponíveis para estar e agir, não para dispersamente bailar ou representar. O teatro de improviso português descende diretamente dessa linhagem performativa:

Eu acho que a geração dos anos noventa, parece-me, trazendo o trabalho da dança, e da experimentação da dança, nos anos noventa... O [encenador] Miguel Moreira, e por aí afora, o Ginjal¹³⁰ e tantos mais, acho que foi... deve ter sido, provavelmente, para o teatro de improviso, a primeira zona, realmente, de grande improvisação, que depois é transformada em teatro regular, mas é a primeira força, assim, de improvisação. Depois, tudo isto começa a desvanecer, e então aparece esta zona do Teatro-Desporto... e depois do Teatro-Desporto, então, aparece a improvisação teatral como outra disciplina lateral ao teatro regular. [Soares_Instantâneos_POR]

Sequência 4 – Diante de Marco Graça (à esquerda) e Nuno Fradique, Marco Martin dança consigo mesmo em uma apresentação de “Evaristo”, no Centro Cultural Olga Cadaval, na noite de 7 de dezembro de 2018



Imagem 4.1



Imagem 4.2



Imagem 4.3



Imagem 4.4

Crédito das imagens: Zeca Carvalho

Por outro lado, como frisa Vionnet (2018), a improvisação foi mais trabalhada no teatro e na própria música do que na dança – analisada pela autora em oposição à coreografia ou a um vocabulário gestual fixo e codificado, ou seja, percebida como o aparecimento espontâneo de um movimento que não foi preparado. O autor do presente documento

¹³⁰ Ao evocar o Ginjal, Ricardo Soares refere-se aos movimentos artísticos que ocorreram, principalmente na década de 1990, no Cais do Ginjal, a mais importante zona ribeirinha de Almada, município situado na margem sul do rio Tejo, que faz parte da região distrital de Lisboa. Os espaços culturais do Ginjal sediaram importantes festivais artísticos e abrigaram coletivos teatrais tais como a Associação Teatral Olho, a Companhia Real de João Fiadeiro, o grupo O Extremo e a Companhia de Teatro de Almada.

testemunhou um momento mágico de criação espontânea com base na dança, a partir de uma improvisação musical, durante uma apresentação da peça “Evaristo”, pelos Instantâneos, ao final de 2018. O improvisador Marco Martin interpretava dois personagens naquela noite: um homem que deveria pedir a mão de sua amada à família dela, e também sua futura sogra, a mãe da moça com quem pretendia se casar. Até então, aqueles personagens ainda não haviam dividido a cena, evitando eventuais problemas para a história. O personagem de Martin dirige-se à casa da namorada, interpretada por Marco Graça, e a família concede permissão para o casamento. Naquele momento, Graça desafia Martin a dançar consigo mesmo, apresentando ao público um bailado entre o noivo e sua sogra, para comemorar a união. Assim, Marco Martin aceita o desafio e inicia uma performance com quase dois minutos de duração entre dois personagens interpretados por ele mesmo, usando apenas chapéus para diferenciar o noivo da sogra, para o mais absoluto delírio do público, como mostra a Sequência 4.

Quando um improvisador utiliza seu corpo para desenvolver sua criação, ele precisa mover-se no espaço, pesquisar novas práticas corporais e conquistar uma gestualidade até então possivelmente desconhecida, e tais são precisamente as potencialidades da dança para a criação cênica (VIONNET, 2018). Thaine Amaral, do grupo brasileiro Baby Pedra e o Alicate, demonstra como seu treinamento em dança contemporânea a ajuda como improvisadora e a coloca em posição de destaque frente a artistas que não desenvolveram a contento suas potencialidades corporais em termos de performatividade e expressividade:

A dança contemporânea ajuda muito [em impro], porque é muito o corpo tradicional, muito mais... trabalhar o movimento grande, o movimento pequeno, tem a transferência de peso e tal. E como qualquer pessoa pode dominar a dança contemporânea (...) então isso me ajudou muito (...) a dança contemporânea ajuda você a limpar o seu movimento. E aí hoje em dia eu dou aula de teatro e expressão corporal, por ter essa facilidade.
[Amaral_Baby Pedra_BRA]

Durante a coleta de dados para a etapa empírica da presente investigação, por ocasião de um ensaio com o grupo Improv FX em Moscavide, André Sobral, Hugo Rosa e João Cruz redormiram-se que um antigo integrante do grupo – à época ainda denominado Improvio Armandi –, possuía formação em teatro e também em dança contemporânea. Na opinião dos membros remanescentes do coletivo, o ator e dançarino Telmo Mendes, atualmente afastado do Improv FX, seria o mais notável improvisador de Portugal no que tange ao trabalho corporal. A esse respeito, o autor desta investigação registrou a seguinte conversa entre os três improvisadores que dividiram o palco com Telmo nos tempos de Improvio Armandi:

Fisicamente, o Telmo é... nunca vi nada como ele em termos de fisicalidade.
[Rosa_ImprovFX_POR]

O Telmo, sem falar, conseguia compor uma cena e... o Telmo conseguia pôr toda a gente no espetáculo a rir-se, a plateia toda a rir-se, sem abrir a boca. Só a compor a cena! O pormenor que ele dava à cena... ele era incrível (...) O Telmo quis mudar de vida, saiu do grupo e depois... [Cruz_ImprovFX_POR]

Se calhar, temos que chamar o Telmo para nos dar um ensaio. [Sobral_ImprovFX_POR]

Concordo. Concordo. Precisamos convidá-lo para isto. [Rosa_ImprovFX_POR]

Associada à música, a dança constitui uma técnica corporal complexa, como atesta Mauss (2003). Embora dança e música apresentem aspectos culturais marcantes, a proficiência nas técnicas correspondentes parece ser equilibradamente explorada por

improvisadores brasileiros e portugueses, preservadas as singularidades de cada cultura. Na próxima subseção, são analisados aspectos distintivos da corporalidade relacionados a técnicas corporais desportivas que carregam traços culturais característicos no Brasil.

4.2.6 O “corpo de futebol” do jogador-improvisador brasileiro

A presente subseção ganhou sua denominação em decorrência de um depoimento do informante Luiz Felipe Martins, do grupo Cachorrada Impro Clube, que chegou perto de se profissionalizar no esporte. A despeito de não se ter encontrado nenhuma ocorrência da expressão “corpo de futebol” na literatura acadêmica em estudos de teatro ou em qualquer outro campo disciplinar, acredita-se que o termo sugere características distintivas de performatividade intimamente associadas a certas facetas de corporalidade que, conforme Rocha (2008), podem ser tidas como características da sociocultura brasileira. A fala de Martins remete à sua própria percepção acerca de sua performatividade corporal e da corporalidade de um de seus companheiros de grupo:

Eu sei, por exemplo, que o Leandro [Austin] não entende muito de futebol, e tal, e eu entendo pra caralho. Então, ver o Leandro fazendo corpo de futebol, meio desengonçado, ao mesmo tempo que tem uma suavidade por conta do samba, é interessante.
[Martins_Cachorrada_BRA]

A emergência desta categoria de análise deve-se à constatação, pelo autor da presente pesquisa, de que não é necessário haver qualquer registro científico prévio da expressão “corpo de futebol” para que um improvisador brasileiro consiga compreender aquilo que o termo sugere em termos de performatividade, bem como esteja pronto a reconhecer as peculiaridades correspondentes na corporalidade dos demais improvisadores, sendo mesmo capaz de perceber quando esse “corpo de futebol” aparece na improvisação, mesmo em cenas nas quais o futebol não tenha sido citado como tema, nem sequer tenha sido mencionado por qualquer pessoa no palco ou fora dele. Também se acredita que boa parte dos improvisadores brasileiros possa afirmar que o “corpo de futebol” talvez tenha mais dificuldade de emergir em improvisações performadas por artistas estrangeiros, paradoxalmente, mesmo quando as cenas de fato envolvam o esporte. Portar, mimetizar e/ou reconhecer um “corpo de futebol” parece, pois, um elemento constitutivo da cultura brasileira, que se manifesta em impro.

No campo teórico, o futebol brasileiro foi previamente associado às artes performativas e à improvisação, mesmo por acadêmicos e praticantes estrangeiros. Nascido dos subúrbios, segundo Balzano e Silva (2018, p. 317), que o classificam como “a última paixão verdadeira” dos brasileiros, o futebol representa um desporto e um estilo de vida que não exige dinheiro e que, no Brasil, desde o início, sempre pôde ser praticado “sem nada além da pura vontade” nos becos, nos terrenos baldios, nas praias ou em qualquer espaço permitido pela imaginação, pois os primeiros brasileiros a jogar futebol “improvisavam partidas com bolas de meias velhas, recheadas de trapos ou de papel, em um par de pedras para simular o arco”. Adicionalmente, os autores reportam a posição do poeta, escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, admirador do futebol brasileiro, ao qual denominava “futebol de poesia”, em contrapartida ao “futebol de prosa” dos europeus (CORNELSEN, 2011). Para Pasolini, o futebol demarcava “o grande teatro e o rito da presença, expondo ao vivo, em corpo e espírito, um largo espectro da escala humana”, estabelecendo “uma zona de contatos lúdicos, primária e refinada, física e metafísica, que desafia e desencadeia o desnudamento da existência autêntica” (BALZANO & SILVA, *op. cit.*).

A prática futebolística é associada ao exercício da improvisação pelo coletivo Baby Pedra e o Alicate, cujos integrantes discorreram acerca de seus ensaios como “peladas” de futebol, como mostra o diálogo abaixo, entre dois membros do grupo, em que o esporte serve

de metáfora permanente para a performatividade apresentada pela coletividade. As características do jogo presentes na obra de Huizinga (2003) também se fazem notar:

É uma coisa meio futebol, porque isso aqui, eu sempre falo, isso aqui é a nossa pelada. Toda segunda-feira, a gente tá aqui, treinando, e é a disciplina do peladeiro, mesmo! Você vai ver o peladeiro que é peladeiro mesmo, o cara não deixa a pelada dele de lado, ele vai jogar, e tal... é importante pra caramba pra ele. Então, pra gente, isso aqui também é muito importante e, ao mesmo tempo, muito divertido. E tem esse lado, né... a gente tá aqui pra brincar, pra ter prazer na coisa. E querendo jogar bonito, querendo fazer a improvisação. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

Então, às vezes, a gente não faz gol. A gente não ganha a partida, às vezes. Muitas vezes, perde a partida, mas rolaram uns dribles, rolou alguma coisa... então foi um bom jogo. [Omura_Baby Pedra_BRA]

Elementos discursivos de jogo e performatividade podem ser aferidos nas narrativas sobre futebol e impro produzidas pelos improvisadores brasileiros, mas o “corpo de futebol” também emerge de tais relatos. O próprio Luiz Felipe Martins, do grupo Cachorrada, propõe uma narrativa que, ao abordar a construção corporal do malandro, nos termos de Pokulat (2009), naturalmente, alude ao corpo-encruzilhada de Ramos (2017). No depoimento de Martins, sobressaem-se os recursos de comunicabilidade coligidos pelo “corpo de futebol”.

Eu sou nascido e criado aqui no centro da cidade do Rio de Janeiro, e isso naturalmente já é uma grande escola pra... pra esse tipo de personagem [o malandro]. E fora isso, para além disso, eu (...) absorvi muito do universo do futebol, já como criança. Eu nasci nos anos 90, eu cresci nessa década, e nessa época o futebol era muito violento, e a mídia enaltecia muito a personalidade dos jogadores, de jogadores muito marrentos (...) principalmente os atacantes, que levam a fama, no final do campeonato. Todos esses personagens da vida real, eles têm uma malandragem muito grande, e a mídia sempre enalteceu isso, sempre mostrou que isso era o caminho pra ser um grande jogador, com sucesso e [os profissionais de mídia] mostravam eles felizes, cantando pagode, (...) tudo isso era muito bom, na minha visão de criança, de querer ser um jogador de futebol, então como eu, como uma criança vai ser um jogador de futebol? Eu tenho que ser como os melhores. E como são os melhores? São marrentos, são brigões, provocam a torcida, apresentam uma coragem e um nível muito alto de inconsequência dos seus atos. Então, esses foram os meus heróis, na infância, e como eu era criança, foi muito fácil me moldar a isso, não havia nenhum tipo de pudor, eu, criança, não pensava se isso era certo ou errado. [Martins_ Cachorrada_BRA]

O relato do ator do Cachorrada Impro Clube aborda elementos característicos da performatividade relacionada ao Sistema Impro, tais como a assunção de riscos e a interação com o público. Considerando isocronicamente as palavras de Pellegrini e Omura, do grupo Baby Pedra e o Alicate, as três narrativas esboçam o “corpo de futebol”: orgulhoso, corajoso e disciplinado, comunicativo e orientado para o alto desempenho, mas também capaz de driblar a vida, de brigar, de abraçar temerariamente riscos por demais elevados, de atacar, de gingar, de enganar e de provocar, sempre em busca da alegria intensa e do prazer despuadorado. Para utilizar os termos aqui evocados por Martins e, em subseção precedente, por Pellegrini, trata-se de um corpo ao mesmo tempo “marrento” e “fanfarrão”¹³¹, que joga para a plateia, que goza e sofre, mas que já

¹³¹ Por ignorar a existência de um dicionário academicamente reconhecido de gírias cariocas, o autor sugere que um indivíduo ou corpo “marrento” seja entendido como arrogante, envaidecido e incapaz de ceder aos desafios impostos por

cai de pé, pronto para fazer o gol. Inúmeros são os futebolistas brasileiros¹³² que poderiam ser associados a essa tipificação do “corpo de futebol”, e outros tantos exemplos seriam elencados na cena impro do Rio de Janeiro. Não por acaso, em partidas de Teatro-Esporte disputadas no Brasil, a quase totalidade dos grupos opta por figurinos inspirados no futebol, em vez de se renderem às origens do *Match* de impro e adotar os uniformes característicos do hóquei sobre o gelo, como mostra a Foto 50, que retrata três integrantes do grupo Café com Leite no XIII Campeonato Carioca de Improvisação, disputado na Sede da Companhia Carioca de Teatro Contemporâneo. Treinada por Luiz Felipe Martins, a equipe sagrou-se campeã do torneio.

Foto 50 – O grupo Café com Leite canta seu hino durante partida do XIII Campeonato Carioca de Improvisação, em 19 de agosto de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Rodrigo Garcez, Gabriel Cerqueira e Gustavo Filgueiras]

Acima de tudo, o “corpo de futebol”, facilmente reconhecível na Foto 49, é aquele que se encontra vocacionado para driblar – sendo o drible compreendido como um “jogo de corpo” capaz de surpreender e intrujar o adversário em decorrência de alguma movimentação inusitada. No sentido do teatro de improviso, tal corpo se adequa à diretriz de aceitar e justificar os problemas que se põem em cena e permitir que a improvisação possa fluir por meio de uma estratégia de fingir as dificuldades que se apresentam, em lugar de combatê-las frontalmente. Para os futebolistas e improvisadores brasileiros, apresentar-se como um

outros, enquanto “fanfarrão” seja o atributo daquele que busca realizar uma determinada tarefa ou façanha com bom humor, mesmo sabendo-se aprioristicamente incapaz de desempenhá-la como determinaria a norma estabelecida.

¹³² Ambos campeões mundiais pela seleção brasileira, Garrincha e Romário são os exemplos mais facilmente mobilizados pelo autor da presente pesquisa, que está muito longe de apreciar o futebol como a maioria de seus conterrâneos. Os dois jogadores eram reconhecidos por seus dribles e sua propensão para improvisar soluções diante da defesa adversária.

driblador diante do espectador significa ostentar um corpo que seja, simultaneamente, performativo e comunicativo. Possivelmente, tais qualidades envolvem igualmente a exaltação do efeito de presença, conforme a apreciação do cineasta Pasolini. Na Foto 51, Luiz Felipe Martins prepara-se para driblar seu companheiro de cena Leonardo Reis.

Foto 51 – Observado por Leandro Austin (fora da fotografia, à direita), Luiz Felipe Martins usa um “jogo de corpo” com o Gigante Leo durante o espetáculo “Noite Cachorra”, na terceira noite do Festival Universitário de Impro, em 8 de novembro de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Na etapa empírica do presente estudo realizada em Portugal, não foram registradas ocorrências espontâneas de narrativas sobre processos criativos envolvendo o futebol. Diante dessa exiguidade, o autor provocou o surgimento do tema em uma conversa com dois atores do grupo Improv FX, antes de um ensaio em Moscavide. Ambos discorreram principalmente acerca de aspectos desportivos do futebol, o que evidencia um distanciamento do senso comum sobre como tal temática é tratada no Brasil¹³³, não obstante a notória predileção do povo português pelo futebol com relação a outros esportes. O futebol não foi associado a um jogo cênico, nem tampouco se acedeu à possibilidade do “corpo de futebol” ou a qualquer constructo assemelhado, provavelmente caracterizando uma discrepância cultural. Para João Cruz, o futebol pode ser um tema pedido pela plateia e, de maneira geral, inteligentemente

¹³³ O autor do presente trabalho certa vez ouviu de um aluno que “no Brasil, futebol é tudo, menos esporte”. Assim, enquanto em Portugal os improvisadores parecem acessar o futebol, em cena, por meio de suas peculiaridades como desporto, no Brasil, quando a “paixão nacional” aparece na história, provavelmente estão sendo discutidas questões que transcendem o esporte em si, as quais propiciam a emergência do debate – tanto de forma engajada quanto acrítica – de temas tais como a identidade nacional, seus artefatos culturais, as relações entre os gêneros, a estratificação da sociedade, o racismo e a alienação. Infelizmente, o potencial emancipatório atrelado à performance improvisada envolvendo o futebol parece ser obliterado pela predominância de propostas que reforçam o *habitus* (cf. BOURDIEU, 2004). Resta acrescentar que o autor deste relatório não nutre especial adoração pelo futebol, o que talvez explique o tom ligeiramente glosador da subseção.

abordado pelo grupo em suas facetas menos óbvias, mas não parece constituir um potencial recurso performativo relacionado à corporalidade:

Normalmente, nós não vamos muito pelo futebol. Eu acho que... quando temos cenas, quando nos pedem alguma coisa de futebol, é mais [para fazermos cenas em] balneário [vestiário] do que estar em jogo (...). Tentamos mostrar o lado que as pessoas não conhecem... [Cruz_ImprovFX_POR]

Em contrapartida, não somente no Brasil, como em outros países sul-americanos, de acordo com Pastor (2018), o futebol marcou profundamente a infância de milhares de improvisadores, que, ao vestirem as camisas de suas equipes de Teatro-Esporte, anos depois veem renascer a paixão e a magia tão presentes nos campeonatos futebolísticos. Discorrendo acerca de sua própria vivência, o diretor, improvisador e professor Feña Ortalli (2018, p. 10) se refere à comunidade impro latino-americana como formada por “improvisadores e improvisadoras que alguma vez sonhamos em ser jogadores de futebol profissional e que nos conformamos com o prazer de bater uma pelada de forma semanal”. A partir do que acredita ser uma paixão comum pelo esporte por ele classificado como “o esporte mais lindo do mundo” (*id.*), o autor apregoa a extrapolação de conceitos futebolísticos para o mundo da improvisação, a exemplo do que se depreende do relato de Taiyo Omura nas primeiras linhas da presente subseção. Luiz Felipe Martins foi um dos garotos sul-americanos acerca dos quais discorre Feña Ortalli, tendo se tornado um dos mais celebrados improvisadores do continente, amplamente reconhecido por sua corporalidade.

Eu joguei futebol a vida toda, desde que eu me entendo por gente, eu batia bola aqui na parede de casa e, enfim, na rua também joguei muito, tentei me profissionalizar (...), corria na areia, corri muito na areia, com uns catorze [anos] eu gostava muito de correr também, (...) mas muito pra ter preparo físico pra poder jogar futebol (...) sempre gostei, desde pequeno, de movimentar o corpo, né... [Martins_Cachorrada_BRA]

Como é impossível vencer quando se entra em campo com tanta regularidade, o “corpo de futebol” também cobra seu tributo dos improvisadores brasileiros. Tal ônus se apresenta sob a forma da competitividade exacerbada e do machismo explícito, como se pode depreender a partir dos depoimentos de Taiyo Omura, do grupo Baby Pedra e o Alicate, e de Rafael Tonassi, dos Imprudentes. Aparentemente, o problema da competitividade exerce uma forte influência negativa sobre a performatividade, enquanto a questão do machismo avança também sobre a expressividade e sobre a comunicabilidade.

A noção de competição do Keith [Johnstone] é completamente diferente, não tinha nada a ver com o que, de certa forma, se tornou o campeonato aqui [no Rio de Janeiro]. Não tem nada a ver. A noção de competição na mente da galera [improvisadores cariocas], entendeu, a noção de competição que tem aqui é exatamente uma noção de competição como a gente conhece, de futebol, de time de futebol, enquanto que a origem era uma origem paródica da competição... de luta livre [norte-americana], por exemplo, que é mentira, que você sabe que é mentira, e te leva a uma brincadeira, ali, com a ideia da competição. [Omura_Baby Pedra_BRA]

Essa coisa do corpo, né, eu acho que tem a ver com o gênero também. Tem a ver com as artes marciais, mas eu acho que tem a ver com um esporte como o futebol também. Assim, a forma como a gente se movimenta, a forma como eu tô gesticulando aqui. Eu não tenho a delicadeza de um bailarino, porque assim, tem a ver também com... aí a gente junta tudo, né, a truculência que a gente tem nos treinos, não só no palco, não, assim... os grupos se formam, eu vejo uma energia muito masculina, assim, sabe. Foram formados

alguns grupos femininos e você não vê [suas integrantes] dando continuidade. Os grupos são essencialmente masculinos, e isso se transporta também pra parte do corpo (...) Então essa questão do corpo, na improvisação no Rio de Janeiro, eu acho que tem a ver com o gênero mesmo: arte marcial, futebol, esporte em geral, que acaba se transportando para a forma com que a gente se comunica, como a gente se cumprimenta, como a gente se coloca (...) No Canadá, a coisa é mais mista, assim, você sente uma aura mais mista mesmo. Não tem um gênero predominante, sabe? (...) Parece uma bobagem, mas isso também influencia esse processo [da corporalidade]. Então, assim, as mulheres se repelem pela truculência, pela forma como as coisas se colocam [pelos homens], pelo paradigma cultural dos homens também, e pelo machismo, que é base disso tudo. Então eu acho que... pode ser que as novas gerações evoluam nesse sentido, mas a gente ainda é muito machista [no Brasil], e isso interfere na presença das mulheres. Eu tô falando assim... eu sei de meninas que pararam de treinar porque tavam achando o ambiente ruim, entendeu? E são diminuídas, mesmo. Tem-se mais respeito por um improvisador do que por uma improvisadora. É estranho isso, e acontece. [Tonassi_Imprudentes_BRA]

O “corpo de futebol” é tão agressivo e combativo quanto maleável e plurivalente, o que se reflete na impetuosidade em cena e na ferocidade marcou particularmente a primeira década das competições de Teatro-Esporte no Rio de Janeiro, tempo durante o qual foram frequentes os embates entre improvisadores de equipes rivais, inclusive diante do público. Por experiência do próprio autor da presente pesquisa, que se envolveu em inúmeras brigas em torneios de improvisação¹³⁴, é inútil pretender que a performatividade não seja afetada quando um ator acredita estar jogando contra um adversário para que seu time obtenha pontos em um placar, em lugar de estar contracenando com um companheiro de palco para que, juntos, mereçam o privilégio de serem aplaudidos pelos espectadores.

Ademais, no futebol, como todo driblador costuma sofrer marcações – as quais podem mesmo evoluir para as faltas desleais –, a competitividade importada do futebol para o contexto impro pode acarretar retaliações parelhas. Não são incomuns em campeonatos de Teatro-Esporte ocorrências de improvisadores que interferem com brutalidade corporal na performatividade de outros corpos¹³⁵, especialmente quando são apresentadas cenas mistas entre os grupos. Em tais casos, os improvisadores brasileiros se assujeitam ao cerceamento criativo oriundo de um diálogo deturpado com a paixão nacional pelo futebol, em decorrência das rudes interposições físicas que, eventualmente, medeiam os processos criativos próprios do “corpo de futebol”. Adicionalmente, cabe notar que as falas de Omura e Tonassi incluem, nos debates acerca de corporalidade e violência em impro, as lutas e as artes marciais, o que obriga tal temática a ser aprofundada na próxima subseção.

A crítica ao machismo estrutural no mundo da improvisação – em que a exclusão assume a forma da estereotipificação e da utilização desenfreada de clichês em cena, da desigualdade de oportunidades, do desrespeito com a diversidade e do abuso de poder – foi recentemente empreendida, por exemplo, pela improvisadora holandesa Laura Doorneweerd (2017) e pela italiana Martina Pavone (2017). Decerto, o futebol não responde por todas as vicissitudes decorrentes da hegemonia do gênero masculino na cena impro brasileira, mas inevitavelmente o futebol acirra todas as contradições desinentes do machismo. Assim, infelizmente o “corpo de futebol” é masculino, suscitando os impactos correspondente nos encontros entre improvisadores e destes com os espectadores, em termos de expressividade, performatividade e comunicabilidade.

¹³⁴ Ainda deveras envergonhado em razão de tal comportamento, o autor aproveita o ensejo para, mais uma vez, desculpar-se publicamente com todas as pessoas que, lamentavelmente, foram feridas em decorrência de sua desonrosa conduta.

¹³⁵ Profundo estudioso das complexas regras do *Match* de impro, o improvisador, diretor e pedagogo Flávio Lobo Cordeiro, que formou inúmeras equipes campeãs de Teatro-Esporte, nomeia como “jogo bruto” tais ações.

4.2.7 Violência e resistência: corpos que lutam

Como descrevem Quintella e Carvalho (2017, p. 2), enquanto a violência urbana representa, no Brasil, uma questão de saúde em âmbito nacional, no Rio de Janeiro, em decorrência de graves disfunções nas políticas de segurança, o problema tem status de calamidade pública, haja vista que “o nível de belicosidade, de mortes e danos em virtude dos confrontos entre forças policiais e crime organizado” na cidade que abriga os coletivos de impro que formam a amostra brasileira do presente trabalho “pode apenas ser comparado a países que vivem em declarada guerra civil”. Tal conjunção evidencia um ambiente de agudas contradições sociais, não somente em razão dos abismos entre ricos e pobres, favela e asfalto, urbe e periferia, como também por conta de outras antinomias que perpassam a corporalidade. Os corpos dos artistas brasileiros em geral, e cariocas, em particular, precisam lidar com o êxtase e o desespero em igual medida, como mostra a fala do informante-chave colombiano Gustavo Miranda Ángel, que vivencia circunstâncias semelhantes em seu país:

Você chega no Brasil e te abraçam, a gente dança, na Colômbia também... Mas também, por exemplo, eu estou atravessado pela guerra e pela violência, e vocês também, então tem um corpo agressivo, se defendendo. Vocês têm aqui [no Brasil] um corpo feliz, mas também têm um corpo corrupto. Tudo que acontece no nosso contexto influencia nosso corpo. Isso faz com que os improvisadores sejam diferentes em cada país, em cada contexto. [Ángel_Chave_COL]

A relação entre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro e a corporeidade dos sujeitos inseridos em uma cidade mundialmente reconhecida pela gravidade desse problema foi demonstrada há pelo menos duas décadas (MISSE, 1999). Por consequência da excepcional intensidade atingida pelo fenômeno da violência nas últimas décadas, pode-se afirmar que os improvisadores cariocas, em sua quase totalidade, nasceram e se desenvolveram pessoal e profissionalmente em um contexto definido sobretudo por uma ameaça permanente à sua própria existência, o que gera corporalidades edificadas para resistir à violência estrutural, e que perpassa seus percursos artísticos, com claros reflexos em termos de expressividade, performatividade e comunicabilidade. Em impro, quando a espontaneidade governa os processos de criação, fatalmente muitas histórias e personagens nascidas em cena dialogam direta ou indiretamente com a violência, patenteando uma relação de longo termo, que se impõe no palco, como transparece a Foto 52, em que os Imprudentes põem em cena um tiroteio, durante um ensaio do grupo.

Muito comumente, a relação dos improvisadores cariocas com a violência urbana se estabelece desde a infância, como se observa no didático relato de Luiz Felipe Martins, do grupo Cachorrada Impro Clube, apresentado nas próximas linhas, que credita à sombra da violência o processo de criação da corporalidade do malandro de rua, a qual também pode ser diretamente relacionada ao corpo-encruzilhada, conforme debate previamente conduzido.

Por eu ter sido nascido e criado aqui na Lapa [bairro da região central do Rio de Janeiro], (...) eu percebia que andava muita gente com uma aparência um pouco intimidadora pela rua e (...) quando eu começava a imitar essas pessoas pela rua, eu ficava parecido com uma delas, o que me dava uma certa segurança ao andar na rua. Então às vezes eu andava mais despojado, mais relaxado, arrastando o chinelo pelo chão, e tudo, e isso ia me dando uma certa segurança quando eu andava sozinho (...), e tudo isso completamente fora do teatro, sem ao menos pensar nessa possibilidade um dia na vida. Quando eu passava por pessoas, sei lá, e fazia esse caminhar mais malandro, eu percebia o incômodo dessa pessoa (...) e isso me deixava feliz, porque eu convencia ali na minha proposta de caminhada, né? (...) Então eu vi muito esse tipo de gente (...) que, pra mim, naquela época, eram pessoas do mal, e eu tinha que agir como elas em algum momento, ou no

caminhar, ou numa parada, numa postura (...) E hoje eu ainda percebo essas pessoas por aqui... às vezes, elas só querem chamar a atenção, mostrar que estão vivas, (...) mas naquela época eu só achava que elas iam me fazer mal, então eu tinha que agir igual a elas. Então, esse corpo de malandro, ele veio por uma necessidade de sobrevivência, e pelo meio em que eu vivia, né? (...) E esse personagem malandro acabou que ficou em mim, e moldou muito, ali, a minha parte corporal, e naturalmente a minha voz, mas nunca introjetou muito no meu pensamento... de vida, ou de escolhas (...) Às vezes, [os malandros] aparecem [no palco], acho que da mesma forma que apareciam quando eu tava na rua. É aquela primeira máscara que eu consigo puxar e colocar para eu não me sentir vendido em cena. Na verdade, eu nunca pensei nisso, tô pensando aqui, com você (...) E aí, eles aparecem no palco em alguns momentos de forma inconsciente, hoje menos, porque eu tenho, através do teatro, eu tenho um... uma consciência corporal mais equilibrada, né, do que eu tinha antes, quando eu iniciei em teatro, iniciei na impro. Hoje eu consigo escolher um pouco mais o desenho desse personagem, por conta do teatro (...) Eu tenho uma noção física, né, prática, né, muito clara. [Martins_Cachorrada_BRA]

Foto 52 – Os Imprudentes improvisam uma fuzilaria em um ensaio no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro, na tarde de 25 de julho de 2017



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[Rafael Tonassi (em primeiro plano), Marcello Cals (desfocado, ao fundo) e Cauê Costa (abaixado)]

Mediante o imperativo de sobreviver, o carioca médio parece ter desenvolvido, ao longo dos anos, um estado permanente de potencial agressividade que se manifesta no corpo, principalmente na postura e na expressão facial, que se transfere para uma performatividade muito particular – não apenas em termos do processo criativo relacionado às histórias e personagens apresentados ao público, mas também no que tange à dimensão da comunicabilidade dirigida ao espectador e aos companheiros, dentro do palco e mesmo fora de cena, como ilustra a narrativa de Rafael Tonassi, dos Imprudentes.

Foto 53 – Luiz Felipe Martins (à esquerda) e Leandro Austin são policiais em cena do espetáculo “Não Sei”, apresentado pelos Carioca Jokatrotters no Circuito Carioca de Impro, no dia 18 de março de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Aqui no Rio [de Janeiro] a gente tem essa coisa da marra¹³⁶, né? Na improvisação, eu acho que isso (...) eu acho que é tipo... eu vejo que a improvisação, aqui no Rio, é um pouco mais truculenta do que nos outros lugares (...) Claro que, hoje, os improvisadores já se conhecem há algum tempo, já tiveram seus arranca-rabos, hoje reina, acho que um clima de gentileza, acho que muito influenciado pela galera que viajou [para festivais e torneios de impro fora do Brasil] e viu essa gentileza em outros lugares também (...) E eu acho que o que mais atrapalha é essa marra mesmo, e essa marra vira truculência em cena. A gente tem essa cultura de banditismo, né? Eu tô aqui me segurando pra não falar: “Pô, mermão, sinistra essa parada aí, parada de improvisação!” [imita a fala e a gestualidade características dos marginais cariocas]. A gente tem essa mania de falar assim, porque a gente tem essa cultura de banditismo no Rio de Janeiro. A gente fala igual a bandido, a gente tem essa marra (...) E eu acho que essa truculência surge de duas formas: na voz e no corpo. E aí, juntando isso, vira uma coisa de... não é uma disputa, porque a gente aprende muito na improvisação a ser gentil, a ser generoso, né? Mas eu acho que isso acaba contaminando, assim, você não vê só cenas com o corpo truculento, com a voz alta, não, você vê cenas delicadas, mas acho que isso é uma coisa que fica meio por trás, assim, sabe? [Tonassi_Imprudentes_BRA]

Cenas envolvendo aspectos variados da violência urbana são inevitáveis em espetáculos improvisados no Rio de Janeiro. Bandidos, policiais, milicianos¹³⁷ e suas vítimas

¹³⁶ Improvisadamente definida em uma subseção anterior do presente trabalho, a “marra” carioca remete aqui não somente ao ao arrojo e à arrogância, como também à capacidade de um indivíduo ostentar sua combatividade de uma maneira que, à vista de eventuais desafiantes ou agressores, denote calma e autoconfiança, mesmo diante de um perigo iminente.

¹³⁷ No Brasil, a fronteira entre policiais e bandidos esmaeceu-se a ponto de ter propiciado o surgimento de uma terceira categoria capaz de aniquilar tal separação: o miliciano, que se apresenta, simultaneamente, como policial e bandido.

são personagens recorrentes nas criações espontâneas nascidas das interações entre improvisadores e espectadores cariocas. Cada um desses actantes sociais demanda uma performatividade específica, e mesmo dentro de cada categoria é necessário construir distinções entre os personagens, com as respectivas diferenciações em termos de corporalidade. A Foto 53 retrata o encontro entre um policial honesto e um policial corrupto, improvisados, respectivamente, por Luiz Felipe Martins e Leandro Austin, do grupo Cachorrada, durante uma apresentação do coletivo Carioca Jocketrotters, do qual ambos participam. Na Foto 54, o ribatejano Carlos M. Cunha interpreta um policial português, em cena improvisada pelo grupo lisboeta Commedia a la Carte.

Foto 54 – Carlos M. Cunha (à direita) incorpora um policial por ocasião da estreia de “O Pior Espetáculo do Mundo”, do grupo Commedia a la Carte, em 5 de setembro de 2018, no teatro Tivoli BBVA, em Lisboa



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

[a partir da esquerda: Gustavo Miranda Ángel (improvisador convidado), César Mourão e Carlos M. Cunha]

As Fotos 53 e 54 reportam distinções óbvias em termos de corporalidade. Enquanto o policial de Carlos M. Cunha prima pela altivez, pelo aprumo, pela postura hierática e pelos gestos amplos, retilíneos e diretos, os policiais de Leandro Austin e Luiz Felipe Martins se encurvam, rodeiam, se retorcem, camuflam, se esgueiram, evidenciando uma criação corporal marcada pela sinuosidade e pela ambiguidade.

As estratégias corporais utilizadas pelos cariocas para resistir à ameaça da violência incluem não somente mimetizar as falas, a gestualidade, os movimentos e a postura dos perpetradores dessa violência, mas também dedicar-se ao aprendizado de lutas adequadas para potencializar a resiliência do corpo. Arroladas por Spencer (2009) como técnicas corporais no sentido atribuído por Mauss (2003), as artes marciais constituem parte importante do treinamento corporal a que foram submetidos muitos improvisadores do Rio de Janeiro, não

apenas em decorrência de um desejo de aumentar seus recursos corporais como atores, mas principalmente para lhes conceder maiores possibilidades de sobrevivência. Nesse sentido, a amostra da presente pesquisa não registra o predomínio de desportos olímpicos tais como o *Judo* ou o *Tae Kwon Do*, mas a primazia de lutas diretamente relacionadas a condições realistas de combate corpo-a-corpo, tais como a Capoeira e o *Jiu-Jitsu*, e de artes marciais que incluem a operação de armas de fogo e objetos perfuro-cortantes, como o *Krav Magá*. Na Foto 53, mostrada anteriormente, defrontam-se dois policiais improvisados por um praticante de *Krav Magá* e por um capoeirista. Seus processos de criação encontram-se logicamente contaminados por tais técnicas corporais.

Como evidenciam os depoimentos relacionados a seguir, a prática de artes marciais ajudou a dotar com diferentes atributos de performatividade a corporalidade dos improvisadores do Rio de Janeiro, a depender de mediações circunstanciais e do histórico de cada artista. Em alguns casos, há uma percepção notória, por parte do artista, da influência exercida pela luta em sua performatividade e, em outros casos, o artista parece ter uma consciência menos palpável da estruturação de sua corporalidade por meio da arte marcial.

Fui para a adolescência (...), e aí o *Krav Magá* me deu uma disciplina, que naquele momento eu tinha esquecido, e me deu também uma postura de defesa pessoal (...) E eu lembro que tinha alguns trabalhos de chute no *Krav Magá*, e o Mestre Kobi [Lichtenstein], o israelita que dá aula ali em Botafogo, e que trouxe o *Krav Magá* pro Brasil, ele me perguntou algumas vezes durante os treinos, se eu já havia feito Capoeira. E eu nunca tinha feito Capoeira, mas eu percebia que o meu movimento de pernas era um pouco mais... eu não sei se é orgânico, eu não sei se é maleável, eu não sei a palavra, mas ele tinha um desenho até um pouco artístico, e eu ainda não tava no teatro nessa época (...) E aí o Mestre, em alguns momentos, em meses diferentes, ele me perguntou se eu fazia Capoeira, daí eu respondi que não, que eu nunca tinha feito Capoeira, só jogava futebol e brigava na escola, essas eram as minhas atividades físicas. E aí o *Krav Magá* melhorou um pouco essa minha postura, e do *Krav Magá* veio muito da consciência corporal que... esse entendimento da consciência corporal nasceu ali, no *Krav Magá*, e hoje eu coloco um pouco disso no teatro. No *Krav Magá*, a gente treinava ali muito na frente do espelho, então eu conseguia... eu conseguia reparar alguns detalhes de postura imediatamente, sem alguém precisar me lembrar que eu tava com isso. Então, no teatro, eu tive facilidade pra fazer coisas mais caricatas com o corpo, né, porque eu já tinha essa consciência (...) e a sutileza, né, veio através do teatro (...) [Hoje] eu tenho confiança na minha consciência, né, do meu corpo, então (...) eu sei que eu não preciso jogar muita tinta nele pras pessoas captarem o que eu quero que elas vejam (...) eu não preciso exagerar, eu sei que eu vou ser visto, se eu fizer no tom certo, o movimento certo... e a sutileza que o teatro me trouxe pra não errar o *timing* de comédia, pra encontrar as palavras certas também... E tudo ali atrelado, entranhado, emaranhado ali junto de mim, esse meu contexto social, tudo isso junto. [Martins_Cachorrada_BRA]

O *Krav Magá* entra [no meu trabalho de ator] num lugar mais subjetivo, entra num lugar de estar com uma disponibilidade corporal bacana, porque eu tô fazendo uma atividade que me exige correr, que exige me manter em forma pra poder praticar. Vou dizer que também a parte de criar um estado de atenção, um estado de alerta, mas não percebo assim, tanto, [o *Krav Magá*] diretamente ligado ao trabalho do ator, não. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

O *Jiu-Jitsu* não me atrapalha na improvisação, pelo contrário. O *Jiu-Jitsu* me trouxe muita autoconfiança. Uma autoconfiança que, pro palco, foi complementada com a improvisação, sem dúvida. (...) Então, hoje eu acho que... eu não sei se tá me faltando alguma coisa, mas assim, o *Jiu-Jitsu*, a palhaçaria e a improvisação me ajudam a lidar e a sobreviver aí nessa loucura... sociedade, empresarial, ser pai, ser divorciado, enfim, todas

as minhas atribuições na vida, acho que essas três coisas me ajudam. [Tonassi_Imprudentes_BRA]

Como se discutiu na revisão de literatura, a partir da virada performativa dos anos 1960, a inclusão de artes marciais no treinamento de atores se oferece como alternativa consistente para potencializar a performatividade e a comunicabilidade dos artistas. As artes marciais privilegiadas em tal esforço são as lutas ritualísticas ou tribais, tais como a Capoeira (CONKIE, 2016) e o *Kalaripayattu* (ZARRILLI, 2002). Por exemplo, Miranda (2012) define o “jogo de Capoeira” como uma estratégia de resistência sociocultural baseada na interação corporal entre dois parceiros, a qual tem a capacidade de transformar a maneira pela qual atores compreendem como seus corpos funcionam em relação a outros, através de uma estrutura de comunicação em que a performatividade se estabelece por um diálogo físico.

Assim, embora os improvisadores que compõem a amostra brasileira da fase empírica da pesquisa tenham optado pela prática de artes marciais provavelmente como resposta à violência, posteriormente parece ter substituído algum tipo de descoberta com relação a novas potencialidades performativas – que extrapolaram a dimensão do desempenho corporal, como sublinha o informante Pellegrini, para envolver uma reinstalação de processos criativos a partir de transformações na corporalidade, como mostra o depoimento de Tonassi acerca da autoconfiança. A literatura também contempla as potencialidades das artes marciais na construção de um corpo sem órgãos e no trabalho de intensificação corporal (p. ex.: COHEN, 2009; VIANNA, 2011), embora a presente investigação não tenha apresentado a competência para prover sustentação empírica a tais relações. Não obstante, as conexões teóricas aqui edificadas podem motivar novos esforços de pesquisa para aprofundar tais questões.

Com respeito aos aspectos negativos desse histórico marcial que demarca o percurso dos improvisadores brasileiros, a primeira observação a ser formalizada envolve a estruturação de um corpo guerreiro, desafiador, reativo, colérico e viril, que, em palco, pode responder às ofertas postas em cena por meio do enfrentamento, não da aceitação, conforme preconizam os princípios do Sistema Impro. Quando se trata de um diálogo fundamentado na corporalidade, caso o treinamento marcial não tenha sido adequadamente repensado para substituir o tatame ou as ruas pelo espaço da representação, a pugnacidade dominará o jogo, e de nada adiantará o improvisador ser dotado de elasticidade e fôlego, se, a cada movimento de outros corpos em cena, a beligerância vier a preponderar em sua performance. Desse modo, a improvisação seria contaminada por uma corporalidade submetida ao adestramento físico e à alienação, características de um corpo conformado, que não se mostra disponível para a catástrofe requerida para um processo de intensificação corporal, conforme Gil (2018).

Em contrapartida, quando situações de lutas surgem em espetáculos improvisados por *performers* portugueses, a violência ganha ares de estilização, e a performatividade se constrói por intermédio de corpos que lutam como se joga, como se brinca, não que guerreiem para sobreviver. Sua performatividade atrela-se diretamente à comunicabilidade. Cabe recordar que André Sobral, do grupo Improv FX, optou pela prática do sabre de luz visando ampliar seu repertório corporal, de modo a poder mimetizar em cena os movimentos de um fictício guerreiro jedi, não para se defender de uma ameaça concreta. Seu foco está na comunicação com os admiradores do universo *geek*, não na neutralização de um inimigo real. A Sequência 5 retrata quatro momentos do espetáculo “COMIX”, em que os artistas do Improv FX desempenham brigas improvisadas. Apenas André Sobral conta com treinamento formal em artes marciais – além de se dedicar aos sabres de luz, o improvisador praticou *Karate* e *Judô* enfatizando a parte desportiva das lutas, não a autodefesa.

Curiosamente, dois informantes da pesquisa propuseram comparações entre o exercício das artes marciais e a prática da dança, especificamente o balé. Luiz Felipe Martins, do Cachorrada, aventa uma discrepância entre a luta e o balé como duas técnicas corporais

pertencentes a polos opostos da corporalidade, porém, sugere que a excelência na performatividade abarca uma completude no trabalho corporal que necessariamente envolva o trânsito entre esses dois extremos. Depois, aludindo à Capoeira, e tomando por parâmetro de comparação o balé, a informante-chave Gabriela Duvivier levanta uma interessante questão acerca da luta na preparação dos atores, mencionando o fato de que o balé pode deixar o corpo tão amestrado – no sentido da restrição a outras possibilidades performativas e expressivas – quanto a arte marcial. Como se viu ao longo da revisão de literatura do presente trabalho, processos criativos em artes vivas têm sido associados à busca de uma corporalidade recriada a partir das ideias do corpo sem órgãos e da intensificação corporal, decursos para os quais a dança vem sendo mobilizada como prática essencial (p. ex.: BOM-TEMPO & SALMIN, 2018). O relato da informante-chave alerta para o fato de que, para um improvisador, a dança pode ser tão limitante para a potencialização da performatividade quanto a disciplinação do corpo por meio de uma arte marcial.

Sequência 5 – O grupo Improv FX performa cenas de lutas na estreia do espetáculo “COMIX”, na noite de 12 de outubro de 2018



Imagem 5.1



Imagem 5.2



Imagem 5.3



Imagem 5.4

Crédito das imagens: Zeca Carvalho

A gente, quando tá improvisando, pode fazer bailarinos clássicos e lutadores de *Jiu-Jitsu*. Então eu acho legal eu saber técnicas de *Jiu-Jitsu*, nem que eu use isso uma vez no ano, pra fazer um personagem de dois minutos numa cena, mas eu acho importante a gente saber, assim como eu acho importante eu conseguir fazer movimentos de balé

bem feitos, quando eu for fazer o personagem de uma bailarina, nem que ela passe por trinta segundos [na cena improvisada] saltitando, mas que ela passe direito, que ela não fique parecendo, sei lá, como os comediantes dos anos noventa, né, o gordinho de calça *jeans* que faz o balé escroto, rará, olha lá o gordinho sem graça! Eu acho que a gente pode, pode fazer uma bailarina foda, por quinze segundos (...), e assim não ser só um cenário tosco. Tinha uma bailarina lá! É como se ele [o espectador] tivesse visto uma peça, e tinha uma pessoa que apareceu só por quinze segundos, e que se produziu pra fazer aquela bailarina por quinze segundos. Esse é o sonho, né, o seu e o meu. [Martins_Cachorrada_BRA]

Eu acho que a Capoeira pode ser fantástica pra uma pessoa, mas pra outra pode não ser o caminho, entende? Eu acho válido estar experimentando, mas desde que você esteja num estado de alegria, a respeito do qual o Keith [Johnstone] fala muito. Então se você vai fazer uma arte marcial, se você vai fazer uma dança, (...) se você está num estado de “isso me motiva, isso é um risco, isso me dá vontade, isso me traz realmente uma alegria”, está sendo bom! Com algo que te traga alegria, e que você possa estar vibrando com aquilo, seu corpo vai mudar! Agora, um balé, um balé pode ser muita força... o balé vai mudar o corpo, ele vai mexer, e pode ser bom, pode, mas você vai ter um corpo de balé. É muito difícil eu ver um bailarino que, de repente, consegue soltar o corpo do balé! Eu acho que pensar nisso é muito bom. Como é você ter um corpo disponível, pra você entrar no balé, e sair do balé... senão você fica com uma roupagem, que às vezes você vai querer viver uma outra coisa, mas você não consegue se soltar. Então, como usar essas ferramentas, mas sem estar o tempo todo com elas impressas? Como você se solta, e consegue usá-las como recurso? [Duvivier_Chave_BRA]

Analisando-se sincronicamente as falas de Duvivier e Martins, surgem novos indícios empíricos de que, quando se enfoca a corporalidade, os processos criativos em impro não podem depender da prescrição de uma trajetória universal para todos os atores. Nem sempre a arte marcial será um fator restrigente à criatividade corporal, e nem sempre as eventuais restrições poderão ser superadas pela dança. Tomando como exemplo as respostas objetivas e subjetivas dos corpos dos improvisadores do Rio de Janeiro à violência, os condicionamentos daí decorrentes e as possibilidades subsistentes, os caminhos criativos do corpo em impro – independentemente da cultura – parecer apontar para percursos corporais que se entrelaçam em busca da potencialização de sua performatividade, não para uma superposição.

Dito de maneira direta, é bastante provável que muitos improvisadores cariocas estejam profundamente ferreados pela violência, e que essa violência tenha impulsionado a busca, por aqueles sujeitos, de um condicionamento bélico calcado no corpo. Todavia, não necessariamente todo e qualquer condicionamento precisa ser desmontado pela dança, por exemplo, para possibilitar o fluxo livre da criatividade no corpo daqueles improvisadores. Ao treinamento marcial pode se somar uma formação em dança e então outras possibilidades adicionais, pois o que se busca não é um corpo que saiba dançar com perfeição, mas antes um corpo que possa, em uma cena, encarnar uma bailarina e, na história seguinte, apresentar ao público um guerreiro ou, talvez, uma bailarina que se torna uma guerreira. Tomando por referência a subseção precedente e o termo usado pela informante-chave Gabriela Duvivier, o improvisador não deve buscar substituir um “corpo de futebol” ou um “corpo de lutador” por um “corpo de balé”, mas permitir que todos esses corpos convivam dentro de si, e estejam aptos a se presentificar quando os caminhos da performance assim exigirem.

4.2.8 Abertura dos corpos, sexo, gênero e sensualidade

Motivada por um desdobramento da subseção precedente, e em decorrência da fala apresentada na sequência, na qual o informante-chave Gustavo Miranda Ángel estabelece uma relação entre a violência no Brasil, a aceitação dos improvisadores brasileiros pelo risco

e a eclosão da sexualidade em cena, a presente subseção trata, pois, de três temas amplos que se entrecruzam. Como se nota nas próximas linhas, a longa, porém aparatosa fala do colombiano Ángel, que se notabilizou mundialmente em razão de seu virtuosismo em termos de performatividade corporal, repercute a violência da subseção anterior por meio do risco e extrapola essa percepção do risco para o domínio da sensualidade. Como mostra seu depoimento, para Ángel, os improvisadores sul-americanos “somos muito mais arriscados com o corpo” porque “a gente tem o risco latente na vida real”, que é, simultaneamente, “o risco de ser atacado”, mas também “o risco de a qualquer momento tirar a roupa e entrar no mar”. Em síntese, convivem no Brasil os riscos imediatos da dor e do prazer, estruturando-se, assim, uma corporalidade aberta e disponível para responder a tais riscos e para, em palco, buscar os caminhos criativos correspondentes.

Eu estou acostumado a dar oficinas aqui na América Latina e, nos últimos anos, muito aqui no Brasil. Você chega na oficina, você, com os estudantes, você faz exemplos, dá exemplos, e você encosta nos estudantes, você tem até exercícios em que você dá um tapa, ou beija, e tá todo mundo de boa. Quando eu fui... a primeira vez em que dei uma oficina em Lisboa, eu dei um exemplo, e encostei num estudante, e ele fez assim [recolhe seu corpo, fingindo susto]. Eu falei: “Pô, o que aconteceu?”. Continuei, aí depois fiz qualquer exemplo, e encostei numa [outra] estudante, peguei a mão e ela [repete o movimento de recolhimento e susto]. Eu disse: “Cara, o que está acontecendo?”. Depois eu comecei a entender. A produtora [da oficina] falou: “Aqui é Europa, as pessoas não estão tão acostumadas a esse contato direto com alguém que não conhecem”. Eu falei: “Nossa”... e fazia todo sentido, (...) o contexto muda tudo. Agora, quando eu vou lá, dar uma oficina, eu entendo que eles têm outro jeito. Eles são tão fofos quanto a gente, claro que podem abraçar, claro que se deixam encostar, mas tem outro tempo. Então, por isso, quando eles improvisam, a sua bolha pessoal é diferente, a distância é diferente, os riscos que eles assumem com o corpo também são diferentes. E acredito que aqui somos muito mais arriscados com o corpo. Tem um risco mesmo, porque a gente tem o risco latente na vida real. Tem o risco de ser atacado, mas tem o risco de a qualquer momento tirar a roupa e entrar no mar (...) Considero que é uma vantagem que a gente tem aqui, que o corpo tá muito mais disposto, em todos os sentidos. Isso por um lado. Por outro, o improvisador português é muito inteligente [aponta para a cabeça], e o espanhol também. Eles são muito inteligentes, eles constroem muito rápido na cabeça, e eles têm uma cultura geral maior, então eles conseguem fazer umas piadas muito mais inteligentes, ou mais poéticas. Eles são menos banais, são um pouco mais profundos, e isso é incrível, mas eles são mais frios, os corpos. Nós, não. Nós somos mais banais [aponta novamente para a cabeça], mais sexuais, mais escatológicos, a palavra, blablá, ela sai mais desbordada, blá, porém o corpo tem um cuidado maior, ele tem um controle já natural, maior do que o corpo deles. Então acho que essa seria uma grande diferença, dos improvisadores latinos, brasileiros, ou até, claro, cariocas, com os europeus, portugueses ou lisboetas. Tô falando mais, claro, dos que conheço, assim. [Ángel_Chave_COL]

A prolífica narrativa do informante-chave tangencia pontos fundamentais – e oportunamente dicutidos nesta subseção – porém, mormente, traz subjacente a ideia de abertura dos corpos, propondo um confronto entre improvisadores brasileiros e portugueses, à semelhança do que se depreende a partir de entrevista concedida por José Gil a Maria João Freitas para a revista “Alice”, em que o filósofo discorre acerca da corporalidade portuguesa e estabelece um comparativo com a corporalidade brasileira (FREITAS, 2017, p. 183):

Freitas: Os portugueses têm uma boa relação com o corpo?

Gil: Para isso teria que falar com psiquiatras, mas não me parece que tenham uma boa relação com o corpo. O que é uma boa relação com o corpo? É a possibilidade de ter um corpo que esteja em permanente abertura aos outros corpos, ora o que nós vemos, se

compararmos o que os brasileiros e os portugueses fazem com os corpos e também no campo social, verificamos que há uma expressividade e comunicabilidade dos brasileiros muito mais forte, de afectos. Os corpos abrem-se mais no Brasil do que em Portugal.

Estranhamente, no excerto supracitado, José Gil parece abandonar sua convicção de que seria impossível estipular generalizações acerca de uma corporalidade atribuível a todos os portugueses ou a qualquer outra cultura, finalizando sua resposta com uma sentença inconcussa e de cunho universalizante. Cabe destrinçar que, para Gil (2018, p. 79), a “abertura do corpo” se refere a um estado perceptual “em que todo o corpo vê, a consciência abre-se com o corpo inteiro ao mundo”, permitindo que o corpo se transforme “num único órgão perceptivo (...) não à maneira de um órgão sensorial, mas num corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas”, definindo-se um corpo “particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos”. Nesse sentido, a sugestão do informante-chave Ángel se coaduna com a asserção do filósofo português, que justifica seu diagnóstico remetendo à ditadura salazarista e às suas consequências permanentes na sociedade portuguesa, mesmo depois da derrubada do regime. Para Gil (2017b, p. 58), os corpos dos portugueses “não se abriram ao novo espaço que a liberdade política devia criar” depois do 25 de abril de 1974, haja vista que “a abertura produziu-se a um nível formal e os corpos continuaram fechados”.

O autor desta investigação retoma adiante a delicada questão da acareação entre a corporalidade brasileira e a portuguesa realizada pelo filósofo José Gil, não sem antes ressaltar a importância do conceito de abertura do corpo para a presente pesquisa. A informante-chave Gabriela Duvivier, por exemplo, retorna a ele de maneira bastante didática, enquanto Gustavo Miranda Ángel mostra como a abertura dos corpos se particulariza no teatro de improviso. Apreciados em conjunto, os pareceres dos dois informantes-chave abarcam importantes aspectos corporais presentes nos processos criativos em impro.

Quando você tá num espaço de fluidez, entusiasmo e inspiração, não precisa se preocupar com o movimento, assim, de uma maneira tão técnica (...) É a disponibilidade que você vê na criança... esse estado de abertura, de “eu tô aqui, eu tô vivendo isso”! Então, o corpo inteiro pulsa, e existe essa disponibilidade! (...) E quando você está em cena, sem defesas, nesse estado, o corpo fica disponível, a voz fica disponível, porque não tem mais uma proteção, a pessoa não tem medo. [Duvivier_Chave_BRA]

As improvisações são feitas de propostas. Propostas, de alguma maneira, viram um acontecimento. E as propostas, muitas vezes, e tomara que sempre, são relacionadas com alguma atitude corporal (...) Você tem a sua mente a mil por hora, pensando coisas, mas seu corpo vai fazendo propostas (...) que vão te levando para outro lugar. E você tem que escutar seu corpo, e especialmente o corpo do outro. [Ángel_Chave_COL]

Com o apoio das duas falas anteriores, bem como do trecho que consta do primeiro depoimento de Gustavo Miranda Ángel apresentado no início desta subseção – em que o improvisador declara que os portugueses “têm outro jeito (...), outro tempo (...) quando eles improvisam, a sua bolha pessoal é diferente, a distância é diferente, os riscos que eles assumem com o corpo também são diferentes” –, o autor deste trabalho se permite discordar duplamente do enunciado de que os corpos brasileiros se abrem mais do que os corpos portugueses. A primeira divergência resgata a doutrina do próprio Gil (2017b) sobre a inviabilidade de operacionalizar tal comparação. A segunda discordância aproveita as variáveis listadas pelos informantes Ángel e Duvivier, para sustentar o parecer de que os corpos brasileiros não se abrem nem mais, nem menos que os corpos portugueses, apenas se abrem de uma maneira diferente, em um tempo diferente.

A imersão no campo empírico à qual se submeteu o autor deste documento não foi capaz de desvelar dessemelhanças quantitativas em termos de “fluidez, entusiasmo e inspiração”, nem de “proteção” ou “medo”, como observa Duvivier. Tampouco foram registradas desproporções no que se refere ao “corpo fazendo propostas”, a permitir que “a mente [funcione] a mil por hora”, a “escutar seu corpo” ou “o corpo do outro”, como argumenta Ángel. Assim, na análise aqui empreendida, não parecem aflorar elementos que corroborem o axioma do filósofo José Gil sobre assimetrias concernentes à abertura dos corpos no Brasil e em Portugal. Por conseguinte, a despeito de conformar um aspecto capital dos processos criativos ancorados na corporalidade, o grau de abertura dos corpos não parece ser um fator capaz de caracterizar eventuais distinções interculturais no que diz respeito à corporalidade de improvisadores brasileiros e portugueses.

Retomando o depoimento mostrado nas primeiras linhas da presente subseção, entende-se que o informante-chave Gustavo Miranda Ángel – cujo trabalho corporal, é importante risar, assumiu na cena impro ibero-americana uma reputação ímpar – associa a aceitação do risco corporal por parte dos improvisadores brasileiros com a constatação de que, em seus processos de criação, eles geralmente são “mais banais, mais sexuais, mais escatológicos” do que os artistas portugueses. Tal assertiva encontra respaldo na etapa empírica da presente pesquisa. Se, no Brasil, as temáticas de conotação sexual perigam fazer-se presentes desde as sugestões do público até o desfecho das histórias, a ponto de os improvisadores frequentemente precisarem se lembrar de não cair na vulgaridade ou na escatologia, em Portugal, o sexo aparece de maneira diferente em cena, como explica adiante Marco Graça, dos Instantâneos, e essa outra possibilidade encaminha processos criativos mais sutis. No que se refere à temática da sexualidade, a ênfase da corporalidade brasileira parece estar na performatividade – agir em cena, mostrando situações de sedução, intimidade física ou mesmo chegando à simulação do ato sexual –, enquanto os improvisadores portugueses parecem mais preocupados com a comunicabilidade, ou seja, seu interesse reside em falar sobre o sexo, embora, na maioria das vezes, nem mesmo o discurso seja explícito.

No [espetáculo “Ser ou Não Ser” Shakespeare], tem algo que é uma escolha nossa, mas que nós tivemos que, de alguma maneira... o público português gosta... vou falar de uma maneira absolutamente geral... de... dos *innuendos*¹³⁸ sexuais. Nunca ser claro. Há algo de ainda conservador, talvez... não digo isto com grande certeza, mas talvez haja algo de conservador na abordagem à sexualidade. Eu acho que, quando ela é demasiado explícita, o público português (...) ainda se retrai, se for demasiado explícito. No *innuendo*, estamos a falar disto [sexo], falando de outra coisa, ou estamos a falar disto mas não vamos mais fundo que isto. Eu sinto que o público português gosta daquele piscar d’olho, e estamos a falar disto, não é? (...) Tu sabes do que estás a falar, o público sabe do que tu estás a falar, mas tu nunca vais deixar... nunca vais abandonar a verdade daquele personagem (...) Tu estás a criar uma cena de enganos, com *innuendo* sexual, mas que nunca vai atravessar aquele véu, nunca vai passar para o lado de lá, nunca vai haver um toque explicitamente sexual. [Graça_Instantâneos_POR]

Enquanto Marco Graça trata do sexo em palco por meio de piscadelas de olho e servindo-se de expressões de duplo sentido, para respeitar um limite socialmente estabelecido, o público brasileiro – especialmente, mas não exclusivamente em torneios de Teatro-Esporte – testemunhou, ao longo de alguns anos, muitos improvisadores cariocas chegarem muito perto do sexo explícito em cena. O autor da presente pesquisa, por exemplo, recorda-se de ter

¹³⁸ Em consonância com a versão *online* do Cambridge Advanced Learner's Dictionary, a palavra *innuendo* tem origem no latim, embora seja bastante utilizada em inglês, sendo assim definida: (*the making of*) a remark or remarks that suggest something sexual or something unpleasant but do not refer to it directly. Example: “There's always an element of sexual innuendo in our conversations”. Referência: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/innuendo>.

participado de improvisações que continham festivas simulações sexuais envolvendo felação, sodomia, zoofilia, trocas de casais e orgias, dentre outras criativas possibilidades. Por outro lado, nos últimos anos, as competições de impro vêm sendo normatizadas para refrear os ânimos em cena, com a procedente justificativa de que o teatro de improviso também precisa se dirigir às plateias adolescentes e ao público mais maduro.

Foto 55 – João Frazão entra em cena para cobrir os ombros de Marco Graça com uma peça de figurino escolhida para diferenciar a personagem feminina dos demais atores em cena, por ocasião da apresentação do espetáculo “Evaristo” no Centro Cultural Olga Cadaval, em 7 de dezembro de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho
[a partir da esquerda: João Frazão, Marco Graça, Nuno Fradique e Ricardo Soares]

Como se pode observar no depoimento a seguir, também produzido pelo diretor artístico dos Instantâneos, a repressão sexual aos processos criativos dos improvisadores portugueses parece não envolver somente o moralismo referente à apresentação de histórias com conotação erótica, mas também arbitramentos acerca da sexualidade dos próprios improvisadores, muito em função de sua performatividade corporal. Acredita-se que essa última questão não encontre respaldo na cena impro do Rio de Janeiro, em que os improvisadores talvez tenham uma menor preocupação em submeter seus processos criativos à homofobia do público¹³⁹. Ao menos, tal inquietação não surgiu nas falas dos improvisadores

¹³⁹ Esta análise foi empreendida ao longo dos primeiros meses do mandato presidencial do ex-militar neo-fascista Jair Bolsonaro, que representou também a ascensão, aos mais elevados escalões da política brasileira, de indivíduos representantes de diversas correntes liberais na economia mas conservadoras nos costumes, tais como extremistas religiosos, oficiais das forças armadas, policiais e milicianos, personalidades antifeministas, grandes empresários e representantes do agronegócio, opositores dos direitos humanos, defensores de posições xenófobas e racistas, entusiastas da tortura e do assassinato seletivo, bem como pessoas assumidamente alinhadas com o ideário nazista. Ao longo do primeiro semestre de

brasileiros – das quais um exemplo é a opinião de Adriano Pellegrini, do grupo baby Pedra e o Alicate, acerca de como deve operar a corporalidade de um improvisador com relação à inversão de gênero em palco –, sem mencionar eventuais preconceitos por parte dos espectadores. Na Foto 55, o português Graça encarna uma personagem feminina em espetáculo dos Instantâneos, enquanto, na Foto 56, o brasileiro Pellegrini improvisa uma cena em *show* do grupo Baby Pedra, caracterizado como uma mulher.

Foto 56 – Contracenando com Alberto Goyena (à esquerda), Adriano Pellegrini veste uma peruca para improvisar uma personagem feminina, em cena de “Puppet Fiction”, apresentada pelo grupo Baby Pedra e o Alicate no Circuito Carioca de Impro, na noite de 7 de abril de 2018



Crédito da fotografia: Zeca Carvalho

Nós tivemos, quando começamos... todas as personagens femininas que fazíamos, como toda a gente que começa a fazer improviso... no início, são exageradas, são como caricaturas, não têm um mínimo de verdade. E é muito engraçado, porque nós tínhamos... o público dizia... vinha, depois, em conversas após o espetáculo, dizia: “ah, eles são todos *gays!*”. Falavam que éramos todos *gays*, todos (...) Não é que incomodasse, mas sabíamos que, se o público estava a ver (...), não nos incomodava, mas nós tínhamos a ideia que o público estava a focar numa coisa que era, do ponto de vista cômico, forte, e provavelmente não estava a ver as outras... as outras camadas do jogo, da cena, estava muito focado naquilo. E então acabamos por fazer a opção de... todas as personagens mulheres vão passar a ser absolutamente normais. Podem ter um ou outro trejeito, mas a voz não muda, os trejeitos caricaturais não existem, a não ser que a cena peça que assim seja, e as mulheres passaram a ser mais planas, ou seja, a estar quase no mesmo plano dos personagens masculinos (...) O que nós, queremos é que, no final [de um espetáculo], se

2019, embora pronunciados retrocessos no âmbito sociocultural se fizessem sentir, ainda era impossível prever até que ponto a repressão oficial e as coibições espontaneamente surgidas em um país optante por uma aguda inflexão à direita viriam a triturar a liberdade criativa dos artistas brasileiros, particularmente no tocante à sexualidade posta em palco.

houver um casal que tenha que acabar com um beijo, nós queremos que aquele beijo final seja um aplauso, e não seja uma gargalhada. [Graça_Instantâneos_POR]

Se você quiser fazer um velho, você tem que botar o corpo pra fazer o velho, se você quiser fazer uma mulher, tem que ser um corpo de mulher. [Pellegrini_Baby Pedra_BRA]

A preocupação com uma performatividade adaptada para a construção cênica de um corpo feminino parece capaz de transcender a problematização da sexualidade, para abranger questões de gênero, as quais remetem a uma politização dos processos criativos na cena improvisada. Embora a constituição da amostra da presente investigação – eminentemente masculina e, por essa mesma razão, inepta para suplantar a injustiça e a opressão características da linha abissal demarcada pelo patriarcado (ver: SOUSA SANTOS, 2018) –, desautorize o aprofundamento de discussões acerca do teatro de improviso como ferramenta de resistência à dominação de gênero, não se pode deixar de notar que o avivamento do interesse de alguns improvisadores para tais questões, a partir da consciência de sua própria performatividade corporal, representa um avanço estético-político.

Para Frost e Yarrow (2015), a improvisação comporta uma evidente vocação política que pode ser especialmente relevante no debate das oposições de gênero. Vilc (2017) acrescenta que a prática da improvisação leva a um novo entendimento dos conceitos de dissenso, comunidade, tomada de decisão e ação coletiva, conduzindo a uma reelaboração do pensamento e do agir politicamente fundamentados. Sob tal ótica, embora o relato a seguir apresentado esteja contaminado por evidentes problemas de agenciamento, Marco Graça demonstra que os processos de criação de seu grupo relacionados a um espetáculo específico propõem confrontar aspectos do patriarcado a partir da cena improvisada.

[O espetáculo “Ser ou Não Ser] Shakespeare” tem muito a ver com a emancipação feminina. Conta quantas histórias de Shakespeare acabaram com a mulher que... foi pra guerra, a mulher que ficou rainha, a mulher que não casou com quem estava prometida porque queria fazer outras coisas (...) Quando a história vai para lá, nós temos essa vitória. (...) para o público feminino, aquilo pode ter um efeito, e não sabemos se teve ou não. No dia de hoje [apresentação do espetáculo “Ser ou Não Ser Shakespeare” em 15 de setembro de 2018], [Marco] Martin entra, é um personagem feminino, do Século XV, vai para uma universidade. E quando eu digo [em cena] “não é normal que as mulheres entrem aqui”, eu não sei qual o efeito que isto tem no público feminino. Mas tu não tens riso, não tive gargalhada. Tu não sabes se aquele efeito é... tu estás a dar uma coisa (...) Não é deliberado, lá está, só estás a relatar a que estás a ver: estás no Século XV, e tens uma mulher numa universidade. Eles... o público deu essa sugestão quando disse “nós nos conhecemos numa universidade”¹⁴⁰. [Graça_Instantâneos_POR]

Nos dois excertos destacados nas primeiras linhas da presente subseção – produzidos pelo informante-chave Gustavo Miranda Ángel e pelo filósofo José Gil –, sugere-se que podem existir diferenças culturais aptas a estabelecer distinções genéricas, sob o ponto de vista da corporalidade, entre portugueses e brasileiros. Enquanto Ángel sublinha uma maior capacidade cognitiva dos europeus – manifestada na inteligência e na competência poética –, Gil diagnostica que os brasileiros são detentores de uma expressividade e de uma comunicabilidade mais fortemente influenciada pelos afetos do corpo.

Patentemente, o improvisador Gustavo Miranda Ángel e o filósofo José Gil não detêm posições isoladas, sendo frequentes as ilações por parte de teóricos e praticantes acerca de uma contraposição entre a corporalidade sul-americana e a inteligência europeia. Assim foi

¹⁴⁰ Assim relatou o casal de espectadores entrevistados pelos Instantâneos naquela noite, para que sua história servisse como base para o espetáculo improvisado subsequentemente.

visto ao longo da revisão da literatura e assim inicia a próxima subseção deste relatório de pesquisa, em que se ampliam os pontos de interseção entre a corporalidade dos improvisadores brasileiros e portugueses, não mais por intermédio de um inventário comparado das características relacionadas ao corpo nos processos criativos com base na interculturalidade, mas agora tomando por base o questionamento da pertinência de uma pretensa “hierarquia” de uma corporalidade em relação à outra. Dito de outra forma, a presente pesquisa vem buscando demonstrar aspectos compares e díspares relativos à corporalidade nos processos criativos de improvisadores de Brasil e Portugal, sem estabelecer qualquer juízo de valor sobre os resultados empíricos. Todavia, seriam pertinentes tais julgamentos? De onde eles surgem? Como eliminar eventuais confrontos em prol do dogma da aceitação em impro?

4.2.9 Desconstruindo as supositícias “hierarquias” da corporalidade

Diante de certos indicativos relacionados pela literatura, bem como por alguns sujeitos da presente pesquisa, à contestável hipótese de que o problemático constructo genericamente designado como “corporalidade brasileira” poderia ser avaliado como “superior” – em aderência a critérios igualmente discutíveis – à denominada “corporalidade portuguesa”, a última subseção do capítulo de representação de resultados norteia-se pela finalidade de examinar como essa pretensa “hierarquia” – ideia acerca da qual o autor do presente relatório se gabaritou a discordar frontalmente depois de sua extensa pesquisa – poderia vir a se justapor na análise intercultural da corporalidade no Sistema Impro. Tomando por base o importante conceito de reflexividade na pesquisa qualitativa (cf. PALAGANAS *et al.*, 2017), uma rápida explanação se faz necessária, de modo que toda a subseção seja sopesada a partir de uma moldura analítica que, inicialmente, afigurava-se como um lamentável desencaminhamento para as reflexões empreendidas ao longo da investigação.

Durante a fase de preparação para seu período de Pós-Doutoramento em Portugal, o autor ouviu de alguns improvisadores, ainda no Brasil, especulações acerca de uma suposta “superioridade”, em termos de corporalidade, por parte dos artistas performativos brasileiros com relação aos europeus. Em muitos casos, uma certa necessidade de buscar o confronto encontrava-se claramente esteada no recalçamento da antiga relação de colonialismo que liga Portugal e Brasil. Possivelmente em razão de seus próprios recalques, de seu temperamento competitivo e de sua demasiadamente extensa jornada na prática do Teatro-Esporte, o autor inicialmente encampou as alusões à hipótese da “hierarquização”, como se o produto final de sua pesquisa devesse envolver, ao final de dois anos de trabalho, algum tipo de diagnóstico fechado acerca de qual corporalidade seria “melhor” para o Sistema Impro, entre a brasileira e a portuguesa. Oriundo de um meio historicamente marcado pelo confronto e pela hipercompetitividade, como se viu nas subseções acerca do futebol e das artes marciais – embora seja louvável o fato de que, recentemente, a paz pareça ter sido definitivamente selada entre os improvisadores cariocas –, o autor foi instado a negligenciar sua objetividade como acadêmico, para abraçar um oblíquo senso comum acerca de que a realização de uma análise intercultural talvez pudesse pressupor a ênfase na discrepância, não na conciliação. Felizmente, o notório fortalecimento dos vínculos entre os coletivos cariocas ao longo do biênio 2017-2018, a inserção do autor na acolhedora comunidade impro portuguesa, seu engajamento nas enriquecedoras atividades de pesquisa do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa durante o período letivo europeu de 2018-2019, bem como suas experiências em palco com improvisadores portugueses e artistas pertencentes a outras tantas culturas, gradativamente desmantalaram muitas convicções até então abonadas pelo autor. Derrubada a crença nas supositícias “hierarquias” envolvendo a corporalidade em impro, impõe-se ao investigador o dever de refletir criticamente acerca de como tais conjecturas poderiam ter sido enviesadamente edificadas.

Assim, a presente subseção acompanha a instauração de algumas narrativas acerca das hipotéticas “hierarquias” da corporalidade que talvez possam ser inspiradas pela literatura e pelos depoimentos dos sujeitos da investigação, para então desmontar tais narrativas e propor alternativas, as quais, por sua vez, são novamente refutadas, até se obter uma síntese descritiva que, por ora, parece mais adequada à compreensão dos fenômenos aqui debatidos. Por ordem, propõe-se uma narrativa acerca da falaciosa “hierarquia” da corporalidade brasileira com relação à portuguesa, que posteriormente é substituída pela envaidecida “hierarquia” da corporalidade dos atores-improvisadores com relação aos não atores que praticam impro, a qual, por fim, é rejeitada pelo entendimento de que na arte, assim como na vida, não é possível tratar nem da cultura, nem do corpo, nem dos próprios *performers* por intermédio de qualquer propositura de “hierarquização”.

Primeiramente, deve-se destacar que teóricos como Knowles (2010) advertem para os riscos inerentes à opção epistemológica de se adotar acriticamente preceitos relacionados ao senso comum para analisar a ação performativa espontânea em geral, e a improvisação teatral em particular. Segundo o autor, tal movimento gera um vácuo que vieses ideológicos costumam imediatamente preencher. Espantosamente, as supostas “hierarquias” de que trata esta subseção não encontram respaldo apenas no senso comum, ancorando-se igualmente em juízos legados por balizados acadêmicos, bem como por praticantes de discernida excelência performativa. Aqui se reproduz, mais uma vez, um trecho do depoimento do filósofo português José Gil, mostrado na subseção precedente (ver: FREITAS, 2017, p. 183):

O que é uma boa relação com o corpo? É a possibilidade de ter um corpo que esteja em permanente abertura aos outros corpos, ora o que nós vemos, se compararmos o que os brasileiros e os portugueses fazem com os corpos e também no campo social, verificamos que há uma expressividade e comunicabilidade dos brasileiros muito mais forte, de afectos. Os corpos abrem-se mais no Brasil do que em Portugal.

Para o filósofo José Gil, a corporalidade associada à cultura portuguesa poderia remeter a corpos “fechados sobre si, isolados, incapazes de estabelecerem uma comunicação” (GIL, 2017b, p. 110), originados a partir dos violentos e castradores anos pelos quais perdurou a ignóbil ditadura salazarista, mas que repercutem diretamente na performance dos artistas cênicos contemporâneos. As seções finais do quadro teórico referencial do presente documento, como se viu previamente, encontram-se coalhadas de apreciações assemelhadas. O argumento do filósofo parece conter uma “hierarquia”, embora sua honorável distinção como um dos mais eminentes pensadores portugueses de todos os tempos e seu prestígio como especialista no campo das artes performativas, inclusivamente por suas elogiosas reflexões acerca da corporalidade, sugira que tal enunciado não seja sustentado nem mesmo pelo próprio emissor. O registro da ideia, porém, abre margem para desacertadas leituras.

No campo da prática, mesmo artistas refratários ao contágio de seus julgamentos pessoais atrelados a uma eventual exposição ao senso comum – em função de suas imersivas vivências em variados contextos de impro marcados pela interculturalidade – parecem inclinados a endossar o parecer compartilhado de que, quando se trata de performatividade, os artistas cênicos sul-americanos identificam-se com o corpo, enquanto os europeus têm na mente seu referencial primordial¹⁴¹. No contexto aqui configurado, tal perspectiva poderia levar ao disparatado enunciado de que os improvisadores brasileiros seriam “melhores” com o corpo, enquanto os improvisadores portugueses seriam “melhores” com a razão.

Não por acaso, dois informantes-chave da presente investigação, o colombiano Gustavo Miranda Ángel e o argentino Omar Galván – ambos universalmente reconhecidos

¹⁴¹ Provavelmente em decorrência de sua ampla aceitação pelas correntes hegemônicas do pensamento ocidental durante alguns séculos, o dualismo cartesiano parece permanecer incomodamente atual.

por seus trabalhos corporais e consagrados como os dois maiores nomes da improvisação sul-americana –, estruturaram narrativas em que a “hierarquia” aqui debatida é tida como natural, muito embora Ángel e Galván tenham enriquecido seus depoimentos com ressalvas e condicionantes capazes de inspirar uma compreensão menos óbvia do fenômeno em estudo. Por ter sido aluno dos dois, por reconhecer a ambos como maestros na arte da improvisação, como pessoas excepcionalmente abertas à diversidade e como incansáveis militantes da integração entre improvisadores de diferentes culturas, o autor do presente trabalho não julga que Ángel ou Galván sejam partidários de qualquer concepção “hierárquica” da corporalidade. Ao contrário, os dois extraordinários artistas – e o mesmo vale para o filósofo português José Gil e para o próprio autor da presente investigação – encontram-se submetidos ao mesmo sistema ideológico responsável pela propagação do senso comum a tal respeito, tendo seu olhar direcionado para observar principalmente aquilo que suas circunstâncias históricas, socioculturais e políticas lhes permitem enxergar.

Falo como colombiano, mas como improvisador latino... inclusive ibero-América, um pouco Espanha também e Portugal têm isso... mas Brasil, Colômbia, Argentina, México, Chile, Peru, somos improvisadores muito mais corporais. A palavra acontece muito a partir do que o corpo quer. Para mim, por exemplo, foi uma ferramenta muito... tem sido uma ferramenta muito útil, o corpo, (...) porque ele responde a situações que eu, com a palavra, não consigo, porque estou em outro país que fala outra língua, ou porque não tenho uma boa ideia para um bom texto, mas se eu mexo meu corpo, ele vai chegar em alguma outra coisa que me surpreende. Então o corpo consegue te surpreender, e isso faz com que o que você vai criando não esteja preestabelecido, você cria na hora, e isso é tudo graças ao corpo (...) Existem diferenças entre o improviso [brasileiro e europeu] não só pela relação do convívio com a plateia. A plateia modifica muito o acontecimento teatral, sem dúvida, seja qual for a peça, não necessariamente uma peça de improviso. Mas os improvisadores, como tal, também dependem muito do contexto. Eles dependem de onde eles foram formados, do que eles estão fazendo, de que tipo de espetáculo eles estão fazendo... Então, em termos gerais, os improvisadores mudam muito, dependendo de onde eles são e do que eles estão fazendo. O improvisador, por exemplo, brasileiro ou latino, é muito mais corporal do que o improvisador americano ou europeu, porque eles... na vida real são mais... no contexto real, os corpos [dos improvisadores americanos e europeus] são mais quietos... (...) Digamos que a diferença mais notável entre o improvisador brasileiro e o improvisador europeu é justamente o sabor... o tempero... das propostas que faz, de como reage. [Ángel_Chave_COL]

Quanto à fisicalidade, à disposição física, há que se pensar em Portugal, em comparação ao Brasil, bem... primeiro poderíamos dizer que Portugal precisa ser visto como um país europeu, depois... sendo justo, de todos os países europeus, Portugal... é uma raridade, assim como também o Brasil é uma raridade dentro da América Latina, com seu próprio idioma etc... sim... Portugal, no sentido físico, com respeito aos improvisadores, pode ser um pouco mais... menos ativo fisicamente. O brasileiro, por si, já é muito mais físico em suas idiossincrasias... em suas próprias vidas, mesmo, as pessoas já não são distintas de seus corpos. E também é certo que... às vezes é um pouco injusto falar, dividindo por países, quando muitas vezes isso tem a ver também com... de onde as pessoas chegam até a improvisação. Se a pessoa chega com uma formação teatral, o treinamento do corpo é diferente... do que se chega porque ali se diverte, ou se é um *hobby*, e seu ofício ou sua profissão é... tem a ver com algo que não tem no corpo uma necessidade primária em seu trabalho, então nesse ponto [os dois países] se igualam um pouco. Acredito que aqui [no Brasil, onde foi realizada a entrevista], como a impro está mais próxima do teatro, então aqueles que chegam, chegam com uma formação teatral. Então o corpo, somado àquela idiossincrasia do corpo muito mais vivo, com essa formação teatral, se potencializa muito mais. Talvez em Portugal, e em outros países da Europa, as pessoas que chegam ao teatro

de improviso não têm um trabalho físico cênico – seja através da dança, seja pelo teatro ou o que for – sim, são corpos mais rígidos. [Galván_Chave_ARG]

Nos excertos, enquanto o argentino Omar Galván retorna às origens teatrais do improviso no Brasil e na América do Sul – caracterizando circunstâncias e correspondências artísticas, culturais e estéticas igualmente observadas por Gustavo Miranda Ángel em outro momento de sua entrevista, como se mostra adiante –, o improvisador colombiano volta à variável da coparticipação, para acrescentar à intricada equação a abstrusa relação do improvisador com seu público.

Possivelmente esteja no fenômeno da co-presença a razão de Marco Graça, dos Instantâneos, cujo depoimento se mostra adiante, acreditar que sua performatividade corporal seja governada pela mente, não em sua transversa percepção de que falta organicidade ao corpo do artista performativo português. Uma leitura superficial do excerto a seguir poderia levar à errônea conclusão de que o corpo do improvisador português não é tão efetivo quanto sua mente, então o melhor a fazer seria dar ao público aquilo que é gerado pela mente, não o que pode ser criado pelo corpo. De acordo com tal linha de raciocínio, que acima de tudo encontra-se trespassada pelo dualismo cartesiano¹⁴², como os improvisadores brasileiros estariam desimpedidos por suas mentes de fazer florescer a performatividade de seus corpos, suas respostas corporais seriam mais orgânicas e, dessa maneira, agradariam mais ao público:

Eu acho que, quando estou em palco, o que eu posso dar melhor ao público é isto [aponta para a cabeça], e não isto [aponta para o corpo]. Então eu acho que, inconscientemente, é mais isto [cabeça] que nós damos, do que o corpo. Apesar de haver esta... esta tal coisa orgânica, que eu acho que nós nos forçamos a meter mais corpo. Sempre, em ensaio, fazemos muito este tipo de chamadas de atenção. Fazemos uma cena, paramos a cena e dizemos “se tivesses feito um gesto ou um movimento, aquilo que acabaste de dizer tinha tido dez vezes mais força”. E isto implica que nós estamos em esforço para obter o corpo. Não é uma coisa orgânica. Eu acho que não é orgânico e não vejo como nós vemos [nos grupos latino-americanos]. É como o Ricardo [Soares] diz... ficamos muito “que belo trabalho de corpo que ele trouxe para a cena”, mas, no nosso caso temos muito, muito a crescer. [Graça_Instantâneos_POR]

O autor da presente pesquisa desafia uma compreensão ligeira do excerto produzido pelo diretor artístico dos Instantâneos – perspectiva que parece conter certa reverberação na comunidade impro – para escavar uma nova possibilidade narrativa, mesmo porque não há como pactuar com as eventuais proposições de que poderiam faltar performatividade corporal aos virtuoso coletivo Instantâneos ou sensibilidade a seu admirável diretor¹⁴³. Para o autor deste trabalho, o ponto de partida para a narrativa que ora emerge não deve ser uma suposta “deficiência” na performatividade corporal apresentada por alguns improvisadores portugueses – seja em comparação com os brasileiros, seja em termos absolutos –, porém a crença culturalmente estabelecida de que o público europeu provavelmente espera que um *performer* igualmente europeu apresente sua performatividade no âmbito da palavra – resgatando-se aqui a concepção linguística da performatividade seminalmente oferecida por John Langshaw Austin (1962) – embora aguarde que o *performer* sul-americano trabalhe sua

¹⁴² Mais uma vez, é preciso frisar que, tanto autor da presente investigação, quanto seu orientador, repudiam o dualismo cartesiano, embora esta construção ecoe, esperadamente, nas narrativas dos sujeitos da pesquisa.

¹⁴³ Até o final da presente investigação, o autor havia conseguido enxergar apenas qualidades positivas nos Instantâneos e em todos os seus integrantes, que certamente formam um brilhante coletivo de teatro de improviso. O mesmo vale para os demais grupos e indivíduos aqui elencados como sujeitos: o autor teve o privilégio e a felicidade de lidar apenas com artistas performativos de excelência ao longo de sua investigação.

performatividade a partir do corpo. Obviamente, teriam raízes ideológicas as razões pelas quais poderia ser estruturada uma tal demanda por parte da audiência.

Sob essa ótica, orgânica ou natural não seria a performatividade do corpo brasileiro, mas a aceitação por parte do público – brasileiro ou português – de que a performance de um *performer* brasileiro e sul-americano seja avaliada ou contemplada a partir da corporalidade. Tal narrativa poderia se coadunar com a abordagem pós-colonialista das artes performativas, por meio da qual se entende que o público julga diferentes formas e elementos teatrais – estruturas dramáticas, técnicas de performance, modos de encenação, objetivos estéticos e aspectos relacionados à criatividade – de acordo com diferentes parâmetros, os quais usualmente remetem às relações coloniais (FISCHER-LICHTE, 2014) reveladoras do abismo que ainda distancia o norte do sul.

De fato, tomando por base argumentativa a perspectiva pós-colonialista dos estudos da performance, o autor da presente investigação acredita que podem ser impugnados alguns indicativos de que subsiste uma “superioridade qualitativa” da chamada “corporalidade brasileira” em relação à “corporalidade portuguesa”, associada a questões tais como abertura dos corpos, repertório corporal, disponibilidade do corpo ou critérios parelhos de acareação. Caso algum parâmetro de comparação possa ser estabelecido, qualquer vertente de “hierarquização” deve ser igualmente contradita, com base na concepção de que eventuais julgamentos de superioridade encontram-se irrefutavelmente contaminados pelo viés ideológico vinculado às premissas a partir das quais Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 24) define o “colonialismo ocidentocêntrico”, estruturado para “reforçar o excepcionalismo do mundo ocidental em relação ao resto do mundo”, produzindo “a alienação, o estranhamento em relação a si próprio e a subordinação mental (...) nas populações” (*id.*, p. 28). No presente trabalho, as falas de artistas europeus e latinos encontram-se irmanadas em termos de contaminação ideológica. Todos os actantes na presente pesquisa encontram-se impregnados por tal estado de coisas: os improvisadores portugueses, os artistas brasileiros, os espectadores dos dois países, os leitores do presente documento e, indubitavelmente, seu autor.

Dito de forma direta, no contexto ora em debate, atores e público, em coparticipação, conjecturariam que um improvisador europeu construísse “espontaneamente” sua performance improvisada com base nos lampejos racionais que somente o velho continente, berço do Iluminismo, pudesse proporcionar a seus naturais, enquanto esperariam que um improvisador vindo do hemisfério sul acionasse seu corpo de maneira exordial para abrilhantar sua criação improvisada. A partir do axioma de que a performance se constrói em coparticipação, conclui-se que a prevalência da dimensão cultural na estruturação da corporalidade precisa ser sopesada de maneira diligente e responsável. Contudo, mesmo diante de tais silogismos, talvez ainda fosse possível desejar conjecturar novas possibilidades para uma constituição “hierárquica” da corporalidade em impro, especulando outras linhas argumentativas a partir do isolamento do fator cultural.

Assim, propõe-se uma outra narrativa da “hierarquia” em relação à corporalidade nos processos criativos em impro, com base em argumentos sugeridos por sujeitos da presente pesquisa – para que, na sequência, tal “hierarquia” seja igualmente impugnada. De acordo com essa outra linha narrativa, o trabalho corporal dos atores que improvisam seria mais efetivo em termos de performatividade, expressividade e comunicabilidade – por exemplo, em decorrência de uma maior propensão dos atores a desenvolver um estado de intensificação corporal – e os processos criativos correspondentes seriam mais fecundos do que aqueles nos quais se engajam os não atores dedicados ao teatro de improviso.

A nova narrativa da “hierarquia” passaria a sobrepor, então, os atores aos não atores, fabricando um tensionamento extracultural. Em um momento anterior desta subseção, o informante-chave Omar Argentino Galván havia atentado para essa questão, mas não foi o único sujeito da pesquisa a percorrer esse caminho. Como mostram os excertos abaixo,

produzidos por Hugo Rosa e João Cruz, do grupo português Improv FX – entrevistados depois de um ensaio em Moscavide, do qual haviam participado os improvisadores brasileiros Luana Maftoum Proença e o próprio autor da pesquisa –, bem como pelo informante-chave colombiano Gustavo Miranda Ángel, tal “hierarquia” poderia originar-se de uma tentativa de elucidar eventuais “superioridades” em termos de corporalidade, a partir de uma contestação da explicação fundamentada na cultura:

Como eu não tenho formação de ator, eu noto que vocês [improvisadores brasileiros]... consigo perceber perfeitamente que vocês têm excelente formação. Pela fisicalidade, se calhar, por algumas ideias que vocês... nós cá não temos tanto, porque não temos uma... um monopólio de atores no grupo (...) Então, eu sinto essa diferença. Mas acho que tem a ver com formação, e não com cultura ou origem. [Rosa_ImprovFX_POR]

A verdade é que a diferença que eu sinto não é por vocês serem brasileiros. Nós os três [integrantes do Improv FX] temos um estilo próprio e... vocês ainda não estão dentro do estilo, do nosso estilo. É isso. Mas é a diferença que eu sinto para outro improvisador português que vem improvisar conosco. Portanto, não é, propriamente, uma diferença cultural. [Cruz_ImprovFX_POR]

Uma das características que acho mais relevantes da improvisação na América Latina é que ela foi atravessada pela teatralidade. Em Estados Unidos e na Europa, a maioria dos grupos que fazem improvisação são [formados por] pessoas que não são atores. E isso é interessantíssimo para o mundo teatral, e para o mundo da improvisação, porque ela é preenchida por muita gente que nunca teve acesso a teatro, e agora eles fazem teatro, e a partir daí até começaram a fazer texto [dramaturgia regular]. Na América Latina, muitos grupos que começamos a fazer impro já éramos atores. Então isso cria um outro tipo de corporeidade, porque temos corpos que não somente são mais físicos, em [termos de] movimentos e propostas pelo contexto, mas sim também pela preparação do ator, quer dizer, pessoas que já fizeram técnica vocal, que fizeram expressão corporal. A improvisação chega e o corpo já tem um treinamento, e isso também influencia muito na maneira como é feito. [Ángel_Chave_COL]

De acordo com Féral (1982), um *performer* não pode se relacionar com sua obra da mesma forma que um ator se relaciona com seu papel, pois a performance não é fixa, enquanto, na obra dramatúrgica fechada, a fixidez do sujeito decorre de códigos simbólicos mais rígidos. De fato, para a autora, a performance trabalha com a dita realidade do imaginário, enquanto o teatro investe em estruturas simbólicas específicas. Nesse sentido, como o improvisador apresenta pontos em comum tanto com o ator quanto com o *performer* – caso seja possível convencionar limites entre tais ofícios –, os indivíduos que se dedicam ao teatro de improviso, depois de terem recebido treinamento sistemático como atores, hipoteticamente apresentariam “vantagens” em termos de performatividade, expressividade e, por conseguinte, em questão de comunicabilidade, que decorreriam da corporalidade.

Superficialmente, tal argumento poderia se estruturar de forma mais reconfortante do que a premissa de teor colonialista de que seria possível atribuir “hierarquias” em termos de corporalidade com base na variável da cultura ou do país de origem. Ainda assim, ele carece de sustentação empírica. Ao longo de muitos anos dedicados ao estudo e à prática do Sistema Impro, o autor desta investigação participou de inúmeros espetáculos de teatro de improviso, em palco ou como espectador, nos quais a performatividade e a expressividade apresentadas à plateia por atores-improvisadores dificilmente poderiam ser qualitativamente discriminadas daquelas performadas por não atores versados em impro.

O coletivo carioca Imprudentes, que integra a amostra da presente pesquisa, representa um exemplo paradigmático do argumento contrário à “hierarquia” entre atores e não atores. O

primeiro contato do autor com o grupo aconteceu na etapa final do Campeonato Brasileiro de Improvisação de 2011, transcorrida ao longo de três noites e madrugadas de jogos de Teatro-Esporte na Companhia de Teatro Contemporâneo do Rio de Janeiro, uma maratona organizada e dirigida por Dinho Valladares. Embora os Imprudentes contassem então com cinco improvisadores, apenas um deles havia passado por uma formação teatral sistemática. Confrontados com diversos coletivos brasileiros de impro, alguns dos quais constituídos por atores nacionalmente reconhecidos por seu trabalho em teatro, os Imprudentes sagraram-se vice-campeões da competição. Desde então, tanto em apresentações de *short form* quanto em espetáculos de *long form*, o grupo vem sendo prestigiado como um dos principais coletivos de impro do Brasil, sem qualquer alusão depreciativa a sua performatividade corporal, embora, como se debateu previamente, os próprios membros dos Imprudentes pareçam ter certa dificuldade em reconhecer suas potencialidades no que tange à corporalidade. Os Imprudentes provam, a cada uma de suas apresentações, que, no contexto do teatro de improviso, a performatividade de atores e não atores pode ser equiparada.

Nesse contexto, a informante-chave Luana Maftoum Proença alvidra uma terceira narrativa envolvendo distinções em termos de corporalidade, extrapassando tanto a pretensa “hierarquia” intercultural quanto a suposta “superioridade” de atores com relação a não atores. Para Proença, duas principais diferenças devem ser consideradas: (1) a heterogeneidade de artistas com suas múltiplas e ricas potencialidades corporais; e (2) a euritmia entre o estilo de impro apresentado ao público e a corporalidade de cada improvisador. Tal perspectiva, por fim, derruba qualquer resquício da “hierarquização” inicialmente considerada nesta subseção.

Como pondera Evans (2019, p. 11), “nossos corpos reescrevem as histórias de seus treinamentos através de suas diferenças, de suas ocasionais e talvez inevitáveis desobediências, através de nossas reações físicas aos efeitos desse treinamento e da aceitação de suas narrativas”. Assim, ao invés de se buscar um estúpido confronto entre “maiores” e “melhores” improvisadores, trabalhando para estruturar qualquer modalidade de “hierarquia” entre os “mais” aptos ou corporalmente preparados, mais interessante seria procurar compreender como cada artista, com sua história de vida e seu treinamento, melhor se adequa a uma dada proposta performativa dentro do teatro de improviso, o que combina perfeitamente com as propostas reflexivas embutidas no Sistema Impro, percebido mesmo por alguns praticantes como uma “filosofia” (p. ex.: YAMAMOTO, 2017; ZAUNBRECHER, 2016). Acrescenta o autor da presente pesquisa: quando a adequação entre artista e estilo for menos imediata, a questão passa a ser a suavização dessa adaptação.

Sobre uma diferença corporal entre brasileiros/brasileiras e portugueses/portuguesas, eu não consigo identificar uma diferença... eu consigo identificar uma diferença entre pessoas. Porque... eu vejo brasileiros e brasileiras trabalhando igual aos portugueses e às portuguesas, no mesmo estilo de qualidade de gesto... sei lá, expressividade, tamanho. Agora, já vi espetáculos mais expressivos corporalmente no Brasil. Já vi coisas mais corporais. O mais próximo que eu já vi aqui [em Portugal], próximo ao Brasil, foi o Gustavo Miranda, que é colombiano e mora no Brasil, [como convidado] do Commedia a la Carte. Tinha um diferencial. Mas é isso. É dele. Acho que pode ter uma referência de nacionalidade nisso, mas talvez exista isso num incentivo, numa facilidade de encontrar quem trabalhe isso de uma maneira maior, né, em um maior campo, quero dizer. Mas não vejo muita, muita diferença. Aliás, eu não vejo uma diferença da nacionalidade, eu vejo de pessoas: tem pessoas que são mais, tem pessoas que são menos. As pessoas, em geral, acham que corporeidade... quando você fala essa palavra, elas vão dizer: “ah, mexer o corpo, então tem que mexer muito o corpo, eu tenho que ter uma movimentação expansiva”. E corporeidade não é isso! Corporeidade tem a ver com o corpo. Seu gesto ser menor, mais realista, não quer dizer que você tenha menos ou mais corporeidade, não é por aí. Então, quando você pega o exemplo do [Improvisador A], que é uma pessoa que

está ali super presente, que, por mais que faça um gesto pequeno, mais realista, é inteiro, é preciso e comunica, se você fala dessa qualidade com a mesma veemência e força de argumento do que quando você fala do [Improvisador B], que vai ter um gesto mais expansivo, uma mímica elaborada, estilizada do gesto... que é outra qualidade, não melhor ou pior, é outra qualidade... você argumenta falando o quanto elas são boas, mas são diferentes, você tá falando o quanto a impro é foda, em qualquer estilo que ela se expresse. Porque tem isso. Tá, a impro é uma linguagem teatral, mas dentro dessa linguagem, tem várias linguagens (...) É diferente, é outra qualidade, é outra técnica, é outra necessidade. [Proença_Chave_BRA]

O parecer da informante-chave se articula com uma anotação que o autor da pesquisa realizou em seu diário de campo em uma madrugada no final do ano de 2018, depois de ter assistido a um espetáculo circense na Praça da Canção, em Coimbra. Naquela noite chuvosa, sem apresentar qualquer tipo de excentricidade, o pequeno circo trazia banalmente os palhaços de sempre, iguais a todos os palhaços do mundo, com seu “sangue de serragem” e vivendo à base de “água de lona” (AGUIAR & CARRIERI, 2016, p. 247). Nada além de palhaços. *Performers*. Como todos os outros palhaços e *performers*, mas, ao mesmo tempo, diferentes de todos os outros, tão únicos em seus rostos pintados, esplêndidos em seus corpos brincantes, cativantes em seu jogo, extraordinários em sua arte.

Na madrugada de hoje, não acredito que qualquer pessoa acordada ou adormecida, em qualquer lugar deste mundo, possa diagnosticar ou afirmar categoricamente que a corporalidade do improvisador brasileiro seja melhor do que a corporalidade do improvisador português, nem maior, nem mais rica, nem mais complexa ou mais completa, ou mais virtuosa, ou mais bem acabada, ou que haja corpos mais conscientes ou disponíveis que outros, se for observada exclusivamente a variável “país de origem do improvisador”. A história é um fator determinante, porém não determinístico. As culturas são fluidas e permeáveis. Cada indivíduo é inteiramente diferente de todos os outros. Todos os palhaços são iguais, mas tão únicos também! Os palhaços portugueses são iguais aos muitos que vi no Brasil, mas cada um deles é individualmente fascinante. Narizes iguais, corpos ímpares. O mesmo vale para toda a discussão acerca de atores e não atores. Palhaços com formação atoral emocionam mais as crianças do que os palhaços sem treinamento formal? Todos são palhaços! Voltando à análise intercultural, certamente os corpos brasileiros são diferentes dos portugueses. Nem melhores, nem maiores, apenas diferentes, e aqui talvez não caiba qualquer julgamento de valor que compare um corpo a outro. Os corpos portugueses diferem dos brasileiros e também entre eles próprios, e o mesmo ocorre com respeito aos corpos brasileiros *versus* os portugueses e *versus* quaisquer outros corpos, como acontece com os palhaços. Corporalidades podem ser comparadas? Talvez. Contudo, elas também podem ser improvisadas – nosso jogo em impro – e intensificadas – nosso jogo como atores. A comparação se torna inconveniente quando, mesquinamente, pensamos em um corpo melhor do que outro, ou mais representativo de um dado status, ou mais adequado a um determinado personagem. Por mais contraditório que possa parecer, nossa matéria-prima é a subjetividade, a qual pode encontrar diversos caminhos para sua corporificação. Assim, talvez faça sentido, por exemplo, pensar em termos de corpos mais intensificados que outros, o que remete a outra questão. Pode-se comparar um corpo com outro, em termos de intensificação, ou a atribuição de tal qualidade, para efeitos de comparação, se expressa melhor quando um corpo é confrontado com ele próprio, em dois momentos no tempo? Se tal hipótese estiver correta, a única medida que realmente vale, aqui, relaciona-se a buscar entender como um improvisador português pode, agora, “no calor do momento”, intensificar seu corpo um nível ou muitos níveis acima do que esse mesmo corpo se encontrava três segundos atrás, quando a plateia sugeriu o título da cena, em vez de, eventualmente, perseguir a absurda meta de tornar seu corpo tão bom quanto, ou melhor, do que o corpo

de um improvisador brasileiro. Quem é esse improvisador português/brasileiro? Em arte, trabalhamos com médias, com indivíduos padronizados? Existe um “*Average Joe*” português ou brasileiro, ao qual possam ser atribuídos rígidos parâmetros de corporalidade? Se a obra improvisada carrega efemeridade, também o corpo improvisado é fugaz, e a corporalidade adequada deve ser aquela que se intensifica para servir à instantaneidade do teatro de improviso, ao risco inerente à nossa arte, não ao criticismo de quem mal compreende o desafio que enseja a necessidade de um artista fiscalizar sua presença cênica “no calor do momento”, sem ensaios, sem planejamento, sem pestanejar diante do vazio que se abre diante daquele corpo em permanente transformação. Os palhaços são tão diferentes... mesmo quando realizam os mesmos velhos truques pelo mundo todo. Os improvisadores também assumem riscos semelhantes diante do abismo, pelos palcos do mundo, mas a maneira como se atiram no abismo, como seus corpos existem naqueles segundos depois da queda... nada mais precioso, nada mais único. [Carvalho_Diário_30/11/2018]

Ao autor do presente documento, parece natural que, ao longo de sua investigação, tenham aflorado proposições comparativas entre corporalidades distintamente instituídas, em decorrência da análise intercultural aqui conduzida. A partir de algumas tensões principais – por exemplo, entre os jogadores de Teatro-Esporte e os adeptos da arte não desportiva, entre os defensores da teatralidade no teatro de improviso e os partidários da improvisação esteticamente despreocupada, talvez entre os artistas descolados das antigas relações de domínio imperialista e aqueles com maior dificuldade em abandonar a oposição entre Portugal-metrópole e Brasil-colônia – nascem os preconceitos e as “hierarquias”. Contudo, verificar a ocorrência de diferenças entre a vivência de um fenômeno por dois agrupamentos sociais não requer que deva ser elaborada uma categorização distintiva dos elementos diversos por meio de um meândrico ranqueamento. Nesta última subseção de representação dos resultados, conclui-se que, seja qual for a motivação elencada para essa partição qualificativa – a competição esportiva, a pureza artística, a herança colonialista ou qualquer outra –, não faz sentido imprimir qualquer acepção de “hierarquia” no que tange à corporalidade de artistas, de improvisadores ou de quaisquer seres humanos. Este constitui, por sinal, um legado cabal do Sistema Impro de Keith Johnstone, que traduz a permanente reafirmação de um dos mais importantes aspectos da militância artística: aceitar sem julgar.

5 CONCLUSÃO

5.1 Considerações conclusivas

A presente pesquisa foi norteada pelo objetivo de desenvolver uma análise intercultural da corporalidade nos processos criativos de coletivos teatrais brasileiros e portugueses identificados com o Sistema Impro de Keith Johnstone. Operacionalizada como estudo teórico-empírico, a investigação amejalhou resultados significativos no que se refere ao avanço do conhecimento teórico acumulado acerca de seus temas centrais – a corporalidade em um contexto de improvisação como espetáculo, a espontaneidade no trabalho do ator-criador, os processos criativos em impro e a pesquisa intercultural em artes performativas – garantindo, igualmente, uma sólida expansão acerca da compreensão prática das dimensões de performatividade, expressividade e comunicabilidade associadas à corporalidade de improvisadores brasileiros e portugueses, com a proposição de inferências robustamente constituídas acerca da performance corporal de atores-improvisadores e não atores praticantes de teatro de improviso, para além do paralelo entre Brasil e Portugal na cena impro.

No âmbito teórico, algumas conquistas provavelmente originais parecem ter sido logradas, com respeito a temas até então desalinhados, pouco estruturados, raramente sondados, ou efetivamente inexplorados na literatura acadêmica do campo disciplinar dos estudos de teatro. Possivelmente, o mais exitoso dentre tais avanços tenha sido a sistematização das características dos processos criativos em impro por meio das 34 categorias distintivas e compreensivas apresentadas na Figura 1 do relatório. Outro importante progresso obtido pela presente pesquisa foi a coordenação dos argumentos acerca da produção do efeito de presença cênica *vis-à-vis* uma performance instantaneamente gerada por meio de um processo criativo improvisado juntamente com o público, estabelecendo-se uma relação de mutualidade, mediada pela ação improvisada do corpo, entre co-presença e co-produção,.

Ainda com respeito ao quadro teórico de referência, embora Gouvêa (2012) proponha uma associação entre o corpo improvisado e as perspectivas do corpo paradoxal de José Gil (2004) e do corpo sem órgãos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987; 2010), alargando os limites do corpo fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty, na literatura lusófona do campo acadêmico dos estudos de teatro, a pesquisa representa, provavelmente, uma iniciativa prôgona em relacionar a ideia de intensificação corporal com o trabalho atoral na improvisação. Apesar de se defender que tal percurso de investigação seja deambulado em um novo trabalho exclusivamente constituído para tal finalidade, registram-se aqui os primeiros pontos de contato entre o complexo conceito de corpo intensificado alvidrado por José Gil (p. ex.: 2004; 2017a; 2018) e as potencialidades requeridas para o corpo do ator no teatro de improviso.

Com relação à etapa empírica da presente investigação, optou-se por um investimento em elevados parâmetros de rigor metodológico, os quais aparentemente têm sido descurados no campo dos estudos de teatro. Foram mobilizados multimétodos para a recolha dos dados de campo, cujo tratamento contou com criteriosos procedimentos de triangulação. Para conceder robustez ao estudo, a amostra foi caracterizada por uma abordagem multicasos, por meio da agremiação de três coletivos brasileiros e três grupos portugueses de teatro de improviso, inteirando um total de 31 sujeitos, entre os participantes dos coletivos de impro e os informantes-chave da investigação. Invulgar para os trabalhos acadêmicos em artes performativas, esse quantitativo gerou uma significativa massa de dados empíricos, cujo tratamento seguiu o protocolo da análise de conteúdo clássica. O autor acredita que futuras pesquisas alinhadas aos estudos de teatro, em geral, e às inquietações relacionadas ao teatro de improviso, em particular, possam angariar relevância para o campo caso sejam obedecidas diretrizes metodológicas mais sédulas na operacionalização do trabalho empírico.

Os resultados de campo foram representados por intermédio de dois *clusters* temáticos, segmentados em um total de 13 categorias de ordem subtemática. As primeiras quatro classes subtemáticas integram-se em uma análise compreensiva da corporalidade nos processos de criação em impro, enquanto as outras nove classes elaboram a análise intercultural propriamente dita, sendo duas delas relacionadas às singularidades da corporalidade nos processos criativos dos artistas portugueses, outras três associadas aos aspectos distintivos da corporalidade dos improvisadores brasileiros, três categorias relacionadas às interseções no processo de criação dos praticantes do Sistema Impro nos dois países em termos de corporalidade, e uma última categoria constituída para desconstruir eventuais tentativas de “hierarquizar” os dois contextos artísticos.

As quatro primeiras classes subtemáticas de resultados englobam temas que se acredita serem independentes da interculturalidade e que, por essa mesma razão, apresentam possibilidades promissoras de universalização para outros contextos artístico-culturais relacionados ao Sistema Impro. A primeira dessas categorias trata da relevância da corporalidade para o trabalho do ator-criador em impro, no que se refere à potencialização da performatividade, da expressividade e da comunicabilidade nos processos criativos, à geração do fenômeno da coparticipação entre artistas e espectadores, ao fomento do efeito de presença, ao destaque do corpo como elemento performativo essencial para as concepções estéticas adotadas pelos grupos, ao desenvolvimento artístico de seus integrantes e à elaboração de novos caminhos de trabalho pelos coletivos de impro brasileiros e portugueses.

A segunda categoria subtemática de resultados envolve o trabalho em grupo, condição estruturante para a criação no “Paradigma *Improv*”, o qual pressupõe uma dinâmica relacional e colaborativa para o processo criativo. A construção coletiva em impro esteia-se na confiança mútua e nas sinergias proporcionadas pelas potencialidades performativas dos corpos reunidos para a atividade de criação, com base nas relações entre tais corpos, compondo-se uma performatividade grupal por meio de uma negociação espontânea das relações físicas entre os corpos, em que os atores improvisam ofertas cênicas constituídas pela corporalidade.

Dedicado à necessidade conjecturada pelos coletivos brasileiros e portugueses com respeito ao aprimoramento de seus recursos artísticos em termos de corporalidade, o terceiro subtema dos resultados compreende o planejamento sistemático e o desenvolvimento continuado das competências de grupos e improvisadores em termos de performatividade, expressividade e comunicabilidade. Tal movimento pressupõe uma autoavaliação individual e coletiva, seguida pela busca e pelo assentamento de parâmetros integrativos de excelência e, por fim, pela instituição de um programa de capacitação profissional para permitir o saneamento de imperfeições e o alindamento das competências atoriais e globais.

A quarta e última classe subtemática de resultados provavelmente autonômicos em relação à interculturalidade colaciona a performance corporal de atores-improvisadores e de não atores que praticam impro, em termos de processos de criação, para coligar que o treinamento formal em artes cênicas talvez não seja suficiente para justificar qualquer prestância no que tange à performatividade corporal eventualmente apresentada pelos atores. Tanto no Brasil, quanto em Portugal, os improvisadores que não tiveram acesso ao treinamento atoral formal improvisam soluções para problemas envolvendo a corporalidade, por meio da investigação de recursos performativos heurísticamente instituídos, estribados na memória corporal e mediados por dados de ordem cinestésica, estética e cultural.

Com relação ao segundo *cluster* temático de resultados, como se viu, três categorias de ordem subtemática abrangem características distintivas da corporalidade nos processos criativos dos coletivos brasileiros de impro. A primeira dessas categorias remete ao corpo-encruzilhado originalmente urdido por Ramos (2017), o qual alude ao caldeirão de raças que compõem a nação brasileira, à mestiçagem, ao samba, ao jogo da Capoeira, à ginga, à sensualidade exacerbada, ao passo do malandro e à fanfarronice, que aqui ganha o sentido de

aceitar riscos e romper regras. A segunda categoria trata do “corpo de futebol”, termo usado pelos próprios sujeitos da pesquisa, os quais se referem às qualidades do orgulho, da coragem, da comunicação com a torcida/plateia, da orientação para um elevado desempenho, da alegria e do prazer, mas também aos aspectos corporais relacionados ao engano, à provocação, à finta, ao machismo e ao ataque frequentemente desmedido que dirigem aos adversários. A partir da combatividade que se faz sentir no futebol, chega-se à terceira categoria subtemática que tipifica os improvisadores brasileiros: a dos corpos em luta, talhados nas artes marciais para sobreviver à guerra urbana, mas que impelem os improvisadores a reagir com violência a tudo aquilo que acontece em palco, denotando um adestramento corporal que se manifesta em histórias coalhadas de policiais corruptos, de criminosos dispostos a matar e morrer, de figuras ambíguas que transitam entre o bem e o mal com obscuridade.

Duas classes de ordem subtemática de resultados contêm os principais aspectos distintivos da corporalidade referentes a processos criativos de improvisadores em Portugal. A primeira distinção compreende a performatividade corporal associada aos tipos populares, às figuras históricas e aos personagens arquetípicos, dos quais um exemplo é o velho rezingão, onipresente nas improvisações. Tal dinâmica evoca partituras corporais ancestrais, as quais encarnam simbolismos regionais e nacionais derivados do imaginário coletivo português. A segunda categoria de resultados cinge uma vivência comum a quase todos os improvisadores portugueses que compuseram a amostra do estudo: a participação em atividades relacionadas à animação cômica ou empresarial. Experiência profissional marcante para os artistas ligados ao universo impro em Portugal, a regularidade no trabalho com animação parece ser um dos fatores responsáveis pela edificação de qualidades concatenadas com a performatividade corporal dos improvisadores, tais como a criatividade, a flexibilidade, a capacidade de comunicação, a adaptabilidade, a fluidez, a versatilidade, o dinamismo e o envolvimento do artista com os espectadores e com as circunstâncias em que eles se encontram.

O terceiro agrupamento de resultados sob uma ordem subtemática reúne aspectos compartilhados entre os processos criativos de improvisadores brasileiros e portugueses, no que tange à corporalidade no trabalho atoral. A primeira classe subtemática trata da orientação dos artistas para a conquista de um “corpo autêntico” e imaginativo, por meio do rompimento com um ponto de vista mecanicista da realidade, processo para o qual a disciplina da palhaçaria, sempre, e o trabalho com as máscaras, eventualmente, são apontados como passos essenciais na jornada em direção a um novo corpo performativo, expressivo e comunicativo. A segunda categoria convergente de resultados envolve a música e a dança como recursos irmanados para o desenvolvimento de um corpo competente para performar criações improvisadas, sob a perspectiva de que o músico improvisador é um artista tão importante quanto qualquer membro do coletivo de impro e de que a dança constitui uma via fundamental para aperfeiçoar o gesto, o movimento, o efeito de presença, a intimidade do artista e sua sensibilidade. A terceira categoria afluenta de resultados parte do questionamento de eventuais assimetrias no que tange à abertura dos corpos brasileiros e portugueses, para chegar ao debate acerca das dificuldades consensuadas pelos improvisadores dos dois países para lidar com as problemáticas alinentes a sexo e gênero em cena, as quais conduzem, naturalmente, para uma politização dos processos de criação no teatro de improviso.

Sob a perspectiva pós-colonialista dos estudos da performance, a décima-terceira e última classe subtemática de resultados impugna, no contexto do teatro de improviso, as “hierarquias” interculturais da corporalidade que paragonam o intelecto do artista europeu e o corpo do artista sul-americano, por meio de um juízo de valor historicamente constituído para, no presente caso, sugerir que se pudesse atribuir um maior prestígio à racionalidade do improvisador português e virtuosismo à performatividade corporal do improvisador brasileiro. Tal concepção parece ter sido naturalizada e acatada por teóricos e praticantes – dentre os quais se achava o próprio autor, que considera o desmantelamento dessa convicção uma de

suas maiores vitórias pessoais no decorrer da presente investigação. Também não encontrou validação qualquer “hierarquia” da corporalidade entre atores-improvisadores e não atores que praticam impro. Para suplantar qualquer concepção “hierarquizante” entre artistas, grupos e/ou culturas, sugere-se conciliar as heterogêneas potencialidades corporais que constituem a rica diversidade de artistas devotados ao Sistema Impro com as férteis propostas artísticas, estéticas e políticas contidas em cada espetáculo elaborado em co-produção com o público.

Por fim, ainda que tal propósito não houvesse sido antevisto como eventual defluência do cumprimento dos objetivos principal ou intermediários da pesquisa, o trabalho alcançou, indiretamente, um outro resultado surpreendente e auspicioso, em função de sua relevância para uma inquietação acadêmica que, nos últimos anos, tem fustigado investigações regulares no campo disciplinar dos estudos de teatro, muitas das quais manifestam grande interesse pelo atavismo das artes performativas portuguesas contemporâneas. Por intermédio da passagem formativa de quase todos os pioneiros do teatro de improviso português pela Companhia do Chapitô, bem como pelo contato de muitos dentre esses artistas com as propostas estéticas derivadas da improvisação, as quais foram geradas no Cais do Ginjal, a presente pesquisa conseguiu estabelecer uma sólida correlação entre o advento do Sistema Impro em Portugal e o movimento artístico-cultural de renovação e diferenciação representado pela chamada “geração da década de 1990”. Tal associação merece ser minudenciada em novos esforços de investigação, a exemplo das demais sugestões oferecidas na próxima seção.

5.2 Sugestões para uma nova agenda de pesquisas

A investigação acadêmica das variegadas potencialidades ensejadas pelo Sistema Impro nos campos teórico e prático em artes performativas, educação, psicologia e mesmo em ciências sociais aplicadas oportuniza o esquadrinhamento de vastas e fascinantes trilhas de pesquisa. Por exemplo, para incitar a análise do teatro de improviso com o rigor de uma disciplina artística, Galván (2018b) elabora um inventário de relações dicotômicas a serem perscrutadas por investigadores no domínio das artes vivas, dentre as quais o autor da presente pesquisa destaca aquelas que melhor se articulam com as temáticas aqui exploradas: (i) o desenvolvimento de um corpo sensível *versus* o virtuosismo atlético; (ii) a releitura do espaço vazio *versus* a pantomima automatizada; e (iii) a investigação no uso de elementos teatrais *versus* a valorização de uma teatralidade mínima.

Outras possibilidades de perquirição enlevadas pelo autor deste relatório, com inspiração nas provocações legadas pelo improvisador, encenador e educador Omar Argentino Galván na obra “*Yes, But... A Improvisação na sua Encruzilhada*” incluem (ver: GALVÁN, 2018b, pp. 23-25): (iv) os processos criativos que caracterizam a estruturação de formatos originais em impro e o desenvolvimento de obras teatrais improvisadas a partir de montagens mais sofisticadas; (v) a criação de propostas em teatro de improviso marcadas pela opinião própria, capazes de incomodar o espectador, desautomatizando suas percepções, em contrapartida às proposições artísticas aderentes às diretrizes do politicamente correto e/ou que tenham complacência para com o público; e (vi) as dinâmicas de criação cingidas por coletivos de impro que buscam o profissionalismo, em contraste com os processos criativos adotados pelos grupos acomodados em processos amadores de laboração artística.

Em seu trabalho, que foi publicado em quatro idiomas por ocasião de seu lançamento, ao final de 2018, o informante-chave da presente investigação oferece à comunidade impro internacional um total de 31 sugestões para reflexão, quase todas merecedoras de esforços sistemáticos de pesquisa. Ao autor deste documento interessa especialmente o ponto de vista de que as encruzilhadas que ora se apresentam ao teatro de improviso inquietam apenas “aos que pretendem, definem e vivem a improvisação como uma disciplina de grau artístico”

(GALVÁN, 2018b, p. 7), artistas aos quais incomoda a constatação de que “vivemos uma actualidade na qual a impro é um refrigerante açucarado, que não incomoda nenhum poder” (*id.*, p. 16). Tal provocação leva ao reconhecimento de que “por não tomar posição, a impro posicionou-se como um divertimento inofensivo, um entretenimento de pH neutro. A impro é hoje um teatro de direita” (*ibid.*), malgrado as artes performativas contenham a potência para questionar as relações de poder (PHELAN, 2003) e os atores possam ser definidos essencialmente como os refugiados da razão, como “aqueles que perturbam a ordem”¹⁴⁴ de qualquer comportamento aquiescente ao sistema” (VALERIE, 2016, p. 61).

Sob tais circunstâncias, muito embora acadêmicos tais como Scott (2014) e Zaunbrecher (2016), dentre outros tantos, clamem por investigações que enfoquem o teatro de improviso dentro do campo disciplinar das artes performativas, tal apelo parece ter repercutido mais significativamente em outros domínios do conhecimento. No campo da gestão de recursos humanos, acima de outras áreas, recentemente têm se multiplicado as pesquisas acerca de aplicações do Sistema Impro para além do palco¹⁴⁵. Gerber e Fu (2018), por exemplo, investigaram a prática do teatro de improviso como recurso de treinamento e desenvolvimento para incrementar as atividades colaborativas e os processos de comunicação interativa em corporações¹⁴⁶ tais como Facebook, Google e Twitter, empresas nas quais aulas regulares de impro são orçadas como investimento para aumentar a produtividade de indivíduos e equipes. Schinko-Fischli (2018) analisou o teatro de improviso como método para oferecer uma nova perspectiva acerca das habilidades sociais ou relacionais de indivíduos em contextos empresariais tais como Apple e IBM, companhias que apostaram na aplicação direta do Sistema Impro em processos tais como liderança, planejamento de cenários, comunicação intra e interorganizacional, inovação e eventos de co-criação.

Enquanto isso, pesquisas e aplicações derivadas do Sistema Impro de Keith Johnstone também avançam em contextos acadêmicos diversos, a partir de uma excelente repercussão de seus métodos pedagógicos e de suas técnicas de performance em campos do conhecimento não diretamente relacionados às artes do espetáculo. Huffaker e West (2005) documentam que o teatro de improviso tem se feito notar nos currículos de diversas escolas de gestão no Canadá e nos Estados Unidos, bem como em outras unidades escolares relacionadas às ciências sociais aplicadas e mesmo às ciências médicas. Exemplos atuais colhidos pelo autor do presente texto incluem, dentre outras, instituições de ensino superior tais como¹⁴⁷: Bentley College, Columbia University Business School, Duke University, George Washington University, Georgia Tech College of Sciences, Harvard Business School¹⁴⁸, Illinois State University, Indiana State University, Saint Louis University, Stanford University, State University of New York, Stony Brook University, University of British Columbia, University

¹⁴⁴ Neves (1989, p. 13) recorda que “o teatro tem tido, através dos tempos, uma missão a cumprir: a revolução social”.

¹⁴⁵ Tkacz e Velasco (2018) defendem que, em ambientes organizacionais dinâmicos e competitivos, gerentes e funcionários podem ser reimaginados como atores em um palco, no qual a estratégia de atuação deve basear-se no teatro de improviso.

¹⁴⁶ Além das corporações citadas ao longo do texto, somente nos Estados Unidos, são relacionadas como clientes corporativos regulares de coletivos artísticos dedicados à improvisação teatral aplicada organizações tais como Accenture, Adobe, Airbus, American Express, Coca-Cola, Deloitte, Ernst & Young, Ford, GlaxoSmithKline, General Motors, HSBC, Home Depot, JP Morgan Chase, Kraft Foods, LinkedIn, Mondelez, Morgan Stanley, Louis Vuitton, Marriott, Master Card, Microsoft, Nike, PepsiCo, PWC, UBS e Unilever, dentre centenas de outras empresas privadas e organizações públicas.

¹⁴⁷ Em adição à listagem de empresas que foram enumeradas na nota anterior, essa (incompleta) relação de instituições universitárias anglo-saxãs reforça o argumento do informante-chave Omar Argentino Galván acerca de o teatro de improviso atualmente se estruturar como um “teatro de direita” (GALVÁN, 2018b, p. 16).

¹⁴⁸ No início do ano de 2019, a Harvard University contava com quatro coletivos de impro instalados em seu *campus*, sendo o grupo Bok Center Players voltado para a aplicação de técnicas de improvisação na discussão de temas como identidade, raça e gênero em contextos sócio-educacionais, o grupo Immediate Gratification Players dedicado à aquisição de habilidades relacionadas à colaboração, ao trabalho em equipe e à resolução de problemas por estudantes de cursos como Direito e Medicina, e o grupo Collective Capital orientado para o desenvolvimento de competências interpessoais e sociais por profissionais atuantes em organizações produtivas (SILIEZAR, 2019).

of California, University of Canterbury, University of Chicago, University of Cincinnati, University of Guelph, University of Maryland, University of Pennsylvania, University of South Florida, University of Toronto, Wittenberg University e Yale University.

Tristemente, o gênero impro parece continuar fadado ao segundo plano no campo acadêmico das artes performativas, como se viu, muito possivelmente em decorrência de uma equivocada associação do magnífico legado de Keith Johnstone com a *stand up comedy* ou com outras formas de entretenimento despreocupadas com parâmetros mínimos de teatralidade. Como alento, McLean (2019, p. 3) argumenta que, muito recentemente, novos desenvolvimentos nos âmbitos teórico e aplicado vêm sendo granjeados em ritmo acelerado pelo Sistema Impro, permitindo que o teatro de improviso seja gradualmente reconhecido como forma artística capaz de atualizar a compreensão acadêmica acerca da performance ao vivo e legitimado como gênero performativo de factual relevância.

De todo modo, para dar prosseguimento à perquirição acadêmica de alguns dentre os caminhos investigativos aqui assinalados, o presente documento indica, primeiramente, a continuidade do estudo dos processos criativos no teatro de improviso sob a perspectiva da interculturalidade, com destaque para a ampliação das fronteiras de pesquisa para além de Brasil e Portugal. De fato, muito embora todas as análises conduzidas no eixo norte-sul sejam portadoras de grande relevância em artes performativas, a escassez de investigações interculturais envolvendo o teatro de improviso – gênero naturalmente inclinado ao intercâmbio cultural – torna interessante qualquer esforço de pesquisa envolvendo indivíduos e coletivos pertinentes a grupos culturais distintos, principalmente quando os artistas apresentam uma pronunciada distância cultural (cf. HERLIHY-MERA & KONERU, 2016). O contato do autor em cena, no calor da ação, com improvisadores de países tais como Alemanha, Argentina, Bélgica, Bulgária, Canadá, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, França, Geórgia, Holanda, Ilha da Reunião, Inglaterra, Israel, Itália, Irlanda, Letônia, México, Peru, Polônia, Portugal, Suécia e Turquia sugere que, aparentemente, à medida que aumentam as distâncias entre as culturas, provavelmente os contrastes entre as corporalidades de seus artistas podem se apresentar-se de modo mais pronunciado e transparente, processo que pode angariar relevância para a investigação acadêmica.

A expansão dos festivais de teatro de improviso na Europa, na América do Norte e, mais recentemente, na América do Sul, propicia circunstâncias estimulantes para análises interculturais acerca do fenômeno impro. Cabe acrescentar que, aos olhos do autor da presente investigação, salvo raras exceções, tanto no Brasil quanto em Portugal – ainda que os portugueses estejam bem mais confortáveis ao cruzar seus limites regionais do que os brasileiros –, os adeptos do Sistema Impro parecem manifestar territorialidade em sua arte, não obstante o discurso em contrário. Essa percepção conduz a outro tema potencialmente interessante para novas pesquisas. Para Jelekäinen (2016), os processos criativos em que se engajam artistas em situação de imigração apresentam características peculiares – as quais invariavelmente engajam a corporalidade – e que merecem maior aprofundamento em termos de investigação acadêmica. Ao longo de sua temporada na Europa, o autor do presente texto – ele mesmo um ator brasileiro residente em Portugal – testemunhou, dentre muitas outras ricas combinações interculturais, um ator norte-americano e uma improvisadora turca inseridos na cena impro da Holanda, um improvisador irlandês radicado na Inglaterra e um improvisador argentino como professor de artes performativas na Espanha. O próprio Keith Johnstone, criador do Sistema Impro, passou a maior parte de sua vida profissional como artista britânico instalado no Canadá. Representação singular do lugar de existência limítrofe que caracteriza a contemporaneidade, a performance de um corpo imigrante que improvisa seu caminho artístico em um país estrangeiro pode ensejar férteis oportunidades de pesquisa.

Sob a mesma justificativa, sugere-se proceder a uma análise aprofundada dos espetáculos improvisados que sejam estruturados sob o formato de *ensembles* ou *mixed casts*,

usualmente congregando improvisadores de origens distintas a partir de um temário comum, geralmente sob a batuta de um encenador mais experiente na cena impro. Sob o ponto de vista da corporalidade, tais espetáculos se afiguram como particularmente relevantes, pois possibilitam encontros entre corpos e performatividades significativamente diversas. No entanto, por óbvio, o interesse acadêmico com relação aos *ensembles* não deve se restringir à dimensão da corporalidade, podendo albergar investigações acerca de linguagem e comunicabilidade, tempo-ritmo na composição cênica improvisada, capacidade de criação conjunta, dentre muitas outras alternativas de análises. As possibilidades multiplicam-se quando são acessadas perspectivas multidisciplinares como a Teoria das Dimensões Culturais de Geert Hofstede, por exemplo, em que as discrepâncias nos comportamentos podem ser explicadas em decorrência de diferenças culturais, tais como a aversão à incerteza e a dicotomia entre individualismo e coletivismo (HOFSTEDE, 1984). Os *ensembles* em teatro de improviso atendem, sobretudo, ao apelo de Varela (2019, p. 173) para que “as pessoas que atualmente estudam e praticam teatro devem ter experiências interculturais como parte de seu treinamento, de sua vida pessoal e de seu trabalho criativo”, em razão de o trabalho artístico de base intercultural apresentar implicações éticas, técnicas e intelectuais fundamentais para a construção de uma carreira no teatro e também para o desenvolvimento de projetos relacionados à investigação acadêmica.

Um outro caminho relevante para a investigação acadêmica pode envolver paralelos entre processos criativos relacionados ao drama e à comédia em impro, como também ao *long* e ao *short forms*. Em uma segunda instância de pesquisa, pode-se acrescentar outras inquietações a tais concepções, tão marcadas pela dualidade. Presumivelmente, quanto menos cômica for a dramaturgia espontaneamente gerada e quanto mais longo for o formato apresentado, mais os artistas e audientes parecem atribuir valor de teatralidade ao espetáculo improvisado. Em tal contexto, caberia investigar os motivos pelos quais essa percepção se estrutura, bem como o papel desempenhado pelos espectadores como co-participantes em tais dinâmicas. Em seguida, para além do binômio *short form* / *long form*, sugere-se apurar o estudo acerca dos processos de criação e encenação relacionados ao *scriptprov*, terceira categoria do teatro de improviso referenciada na literatura, porém usualmente desdourada por teóricos e praticantes. De acordo com Fotis (2014, p. 383), *scriptprov* é “uma obra escrita baseada em ou derivada de improvisações, também referenciada como *sketch comedy*, como o trabalho performativo realizado por grupos tais como The Second City, Brave New Workshop, The Groundlings e, em certa medida, no *Saturday Night Live*”¹⁴⁹. O autor observa que o formato *scriptprov* vem inspirando rotinas de trabalho em produções televisivas e cinematográficas, em que “um *script* é redigido, mas cenas nas quais os atores são autorizados a improvisar são filmadas várias vezes, para que as melhores sejam editadas no produto final” (FOTIS, 2012, p. 249). Ao que se saiba, raríssimas investigações enfocam o formato *scriptprov* como modalidade artística performativa benemérita de atenção por parte dos pesquisadores do campo.

A oportunidade concedida ao autor do presente documento para conhecer de forma mais aprofundada alguns processos criativos adotados por coletivos de impro brasileiros e portugueses permitiu que, de maneira indireta, o pesquisador também pudesse observar determinadas características relativas às formas pelas quais os grupos planejam suas atividades, coordenam seus ensaios, operacionalizam seus espetáculos, realizam ações de divulgação, financiam seus projetos e interagem com seus públicos. Ainda que tais questões não estivessem relacionadas ao enfoque

¹⁴⁹ Criado por Lorne Michaels e Dick Ebersol, o programa televisivo *Saturday Night Live* é um *show* de variedades exibido pela emissora norte-americana National Broadcasting Company (NBC). O programa estreou em outubro de 1975 e, no ano de 2018, com sua 252ª indicação para o prêmio Emmy em diferentes categorias, tornou-se recordista em indicações para a mais importante condecoração da indústria televisiva. Vencedor de inúmeras premiações distribuídas para o setor audiovisual, o programa se destaca por exibir esquetes cômicos – os quais geralmente parodiam questões culturais e políticas contemporâneas – e por seu elenco, que, ao longo das décadas, contou com atores e atrizes treinados no Sistema Impro de Keith Johnstone, tais como Amy Poehler, Bill Murray, Dan Aykroyd, Jim Carrey, John Belushi, Tina Fey e Will Ferrell.

aqui encaminhado, foi possível perceber que muitos aspectos administrativos influenciam os processos criativos grupais. Dois exemplos com os quais o autor se deparou durante o período de recolha de dados empíricos: se não há um espaço físico disponível para abrigar de forma mais permanente os ensaios do grupo, cada encontro entre os improvisadores torna-se um problema a ser resolvido com periodicidade regular, o que pode criar interrupções constantes nos fluxos de criação; caso o grupo não tenha fôlego financeiro para custear suas atividades, cada espetáculo poderá ser prejudicado em termos de cenografia, figurino, recursos de som e luz, ações promocionais e mesmo no que tange aos cachês pagos aos improvisadores, daí resultando obras artísticas mais modestas. Nesse sentido, tomando por base um rápido vislumbre por sobre os aspectos de planejamento, organização, direção e controle, seria possível diagnosticar que os grupos portugueses apresentam uma capacidade administrativa expressivamente maior do que os coletivos brasileiros. Assim, uma nova agenda de investigações talvez pudesse incluir um exame acerca de como a estrutura de gestão apresentada por um grupo de teatro de improviso influencia suas dinâmicas de criação. Para os estudiosos do campo das ciências sociais aplicadas, poderia ser interessante esmiuçar os contrastes entre processos administrativos de diferentes grupos, sob uma perspectiva inter ou intracultural, a exemplo do trabalho de Vélez (2012).

Uma última lacuna deixada pela presente investigação com relação aos avanços possibilitados pelo estudo da corporalidade em artes performativas diz respeito, como se mencionou previamente, à análise do corpo feminino nos processos criativos em impro. Tal hiato deve-se tanto à escassez de mulheres no teatro de improviso em Portugal e no Brasil, quanto à falta de legitimidade do autor para tratar da questão envolvendo o gênero. Não obstante, de acordo com Schutte (2019), faltam vozes femininas na biblioteca do teatro de improviso, e o autor da presente pesquisa clama para que tais vozes se façam ouvir. Como pontifica Butler (1988, p. 530), constitui uma escolha acadêmica de grande relevância investir na representatividade das mulheres, “mas de uma maneira que não distorça e nem reifique a própria coletividade que se espera que a teoria venha a emancipar”. Nesse âmbito, em consonância com Haughton (2018), a performance artística centrada no corpo feminino inevitavelmente envolve as hostilidades que dominam a experiência das mulheres na vida cotidiana. O treinamento imposto a um corpo feminino visando a performatividade, bem como sua representação na arte, segundo Detamore (2010), tem mantido o corpo da mulher cativo e relegado a um lócus de exclusão, violência e marginalidade, fenômeno que, no contexto aqui discutido, interfere dogmaticamente nos processos de criação em impro, instaurando-se uma dinâmica que se recomenda estudar de modo mais meticuloso.

5.3 Recomendações para os praticantes

Ao longo do processo de recolha de dados empíricos para a presente investigação, em diversas ocasiões, os sujeitos da pesquisa afirmaram vislumbrar a necessidade de investir de modo mais sistemático em alternativas de treinamento atoral focadas na corporalidade e/ou de estabelecer para seus grupos um programa de desenvolvimento continuado com relação ao trabalho corporal de seus integrantes. Como se viu, tal percepção foi unânime entre os participantes do presente estudo, e o autor concorda integralmente com ela. Improvisadores brasileiros, portugueses e, evidentemente, de quaisquer outras nacionalidades, profissionais do espetáculo ou não atores, devem presumir como imperativa a primordialidade de potencializar suas capacitações em termos de corporalidade, a qual se apresenta, como foi discutido ao longo do texto, como fator medular e preponderante na performatividade, na expressividade e na comunicabilidade. Ao autor, pode-se categorizar as possibilidades de treinamento e desenvolvimento corporal com ênfase no teatro de improviso em quatro grandes grupos.

Em primeiro lugar, como escolhas preferenciais para atores-improvisadores e também não atores dedicados ao Sistema Impro, sugere-se a dança, a pantomima e a Capoeira. A

dança se configura como vetor precípua da intensificação corporal, bem como veículo para a inclusão da musicalidade nos espetáculos, tendência cada vez mais explorada na cena impro mundial. Com as vertentes e aplicações relacionadas à dança-teatro de Pina Bausch, ao drama-dança balinês *Topeng* e à dança-teatro japonesa *Butoh*, tem-se uma gama considerável de alternativas a serem exploradas por indivíduos e grupos de impro, com a vantagem de que algumas dessas possibilidades sobrelevam o trabalho coletivo, promovendo tanto o incremento individual da corporalidade quanto a melhoria do grupo. A pantomima se afirma como técnica complementar indispensável para artistas dedicados ao Sistema Impro, não apenas em decorrência de sua aplicação direta e imediata em cenas que exijam o manuseio de objetos inventados, a navegação por um cenário imaginário e o refino no gesto e no movimento, mas também por sua propensão a fazer emergir o efeito de presença. Por fim, a Capoeira – que se entende como particularmente importante no contexto impro português – pode ser efetiva para despertar e/ou incutir nos improvisadores um senso de jogo fundamentado na ritualidade, nos ritmos menos óbvios do corpo, na brincadeira baseada nas relações, na aceitação do risco corporal e na maleabilidade do movimento.

Um segundo grupo de práticas envolve o trabalho regular de atores e coletivos com as máscaras e com a *Commedia dell'Arte*, aqui entendidas como disciplinas ancestrais, mas vivamente estruturantes da corporalidade no Sistema Impro. Não se deseja restringir aqui a proposta ao estudo das máscaras que caracterizam as personagens da *Commedia*, mas estimular que os improvisadores experimentem atuar, por exemplo, com as máscaras neutras, as meias máscaras, as máscaras larvárias e as máscaras expressivas, todas percebidas como “meios capazes de proporcionar a consciência da materialidade cênica através do corpo em trabalho de atuação” (ROSA, 2017, p. 210). A partir da compreensão de que o palhaço também transita no domínio da máscara, pode-se incentivar que os improvisadores brasileiros e portugueses iniciados na disciplina da palhaçaria mantenham e expandam suas pesquisas nessa esfera artística, dividindo tal conhecimento com seus companheiros de grupo. Peacock (2009) lembra que as contribuições da palhaçaria para a corporalidade no trabalho atoral envolvem a perspectiva de que o corpo do palhaço cativa a audiência não em decorrência de suas gagues e trejeitos, mas antes por rerepresentar para o espectador as observações do artista acerca de como o mundo transforma esse corpo, permitindo que o jogo do palhaço insuffle uma máscara de corpo inteiro para o ator.

Em um terceiro plano de sugestões para incrementar o trabalho corporal de improvisadores e para buscar oferecer alternativas a eventuais problemas discutidos ao longo da seção de representação dos resultados da presente pesquisa, suplementarmente, selecionam-se quatro métodos e práticas relacionadas à corporalidade, geralmente listados como percursos obrigatórios na formação de atores: o método psicofísico de Jerzy Grotowski, a Antropologia Teatral de Eugenio Barba, a análise do movimento de Rudolf Laban e o método de *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau. Tidos como sistemas de treinamento e trabalho planejados e estruturados para a obtenção regular de resultados plenamente articulados com a necessidade de fomentar a performatividade, a expressividade e/ou a comunicabilidade em artes vivas, como se viu ao longo da seção de revisão bibliográfica, tais alternativas podem ser fruídas por atores-improvisadores e por não atores que improvisam, conquanto devam ser solidamente concatenadas com propostas de longo prazo a serem perseguidas diligentemente por indivíduos e grupos, sob adequada supervisão.

Como integrantes de um quarto e último conjunto de sugestões práticas para avolumar a performatividade corporal de artistas devotados ao Sistema Impro, assomam duas propostas relacionadas a necessidades específicas contextualizadas a partir da pesquisa empírica aqui conduzida: a ioga e a Técnica de Alexander. Para além dos benefícios em termos de aumento do repertório corporal, desconstrução de padronizações expressivas, descondicionamento da mecanização e do automatismo corporais, aprofundamento da compreensão e do sentimento

relacionados ao gesto e ao movimento, melhoria da conexão entre corpo e mente e dinamização dos fluxos energéticos no corpo, tais práticas podem ser efetivas para ajudar artistas performativos a superarem as limitações físicas impostas pelas contusões, pela deficiência física, pelo desequilíbrio psicossomático e pelas debilidades corporais temporárias ou permanentes (SCHLINGER, 2006). Ao menos quatro sujeitos da presente investigação fizeram referência a tais condições, e o próprio autor tem sido obrigado a lidar com as restrições decorrentes de décadas imprimindo ao corpo esforços excessivos e descuidados. Em realidade, atividades como a ioga podem ser proveitosas para todo e qualquer *performer* que compactue com a ideia de que “o corpo se tornou o lugar da ação e o elemento principal do processo artístico” (PINTANEL, 2017, p. 14), e que esteja em busca de técnicas corporais nas quais se persiga “um estado de presença física em que os impulsos de cada ação sejam mais fluidos” (*id.*, p. 21). Por fim, acredita-se que a ioga, especificamente, talvez sirva como contraponto a uma questão que aflorou na etapa brasileira da pesquisa empírica, relacionada aos diversos condicionamentos impostos pela violência urbana aos improvisadores, e pela busca de uma resposta dos *performers* a tais agressões por meio da prática de artes marciais. Como se viu, a estruturação de um corpo combativo fora do palco pelos artistas do Rio de Janeiro pode aportar a hostilidade para a cena, bem como gerar respostas automáticas indesejáveis às propostas colocadas nas improvisações. A experiência somática proporcionada pela ioga pode auxiliar na compensação de tais desarmonias e oscilações, como demonstra a amplamente documentada relação entre tal prática e a transformação dos conflitos interiores e externos ao indivíduo (LEFURGEY, 2017).

Algumas sugestões também podem ser encaminhadas aos improvisadores portugueses, especificamente com relação a certos hábitos de consumo que foram observados ao longo da coleta de dados empíricos para a presente investigação. O pesquisador observou que uma parte significativa dos improvisadores com os quais interagiu em Portugal apresenta uma pesada adesão ao tabagismo, embora tal atitude talvez possa ser classificada como uma prática performativa associada à atividade em uma carreira criativa, conforme a perspectiva de Kasemets (2018). Os improvisadores do Rio de Janeiro parecem mais distantes de tal prática, que possivelmente causa danos ao fôlego de profissionais que precisam apresentar boa capacidade pulmonar para falar, cantar e se movimentar livremente em cena, bem como estar conectados com sua respiração para efetivamente trabalharem sua performatividade corporal. Da mesma maneira, o investigador detectou, em diversas ocasiões, por parte dos improvisadores portugueses, padrões de ingestão alimentar que, no Brasil, poderiam ser vistos como incomuns para artistas que se encontram prestes a entrar em cena. Como documenta o excerto do diário de campo mostrado nas próximas linhas, em algumas ocasiões foram servidos banquetes a improvisadores que estavam a minutos de entrar em cena, escolha que talvez tenha algum impacto na disponibilidade do corpo para a atividade performativa. Muito embora as escolhas e os eventos vinculados a fumar e comer antes de entrar em cena talvez possam ser analisados sob a abordagem da cultura, a presente investigação não aprofunda tais relações, detendo-se na recomendação para que, na medida do possível, os improvisadores de Portugal atentem para eventuais problemas decorrentes de tais práticas em termos de trabalho corporal e de processos criativos associados à corporalidade.

Talvez os improvisadores portugueses tratem seus corpos com menos carinho do que os improvisadores brasileiros, pelo menos imediatamente antes de se apresentarem em palco. Muitos improvisadores de Lisboa fumam¹⁵⁰, o que é menos comum nos improvisadores do Rio de Janeiro. Logicamente quase todos bebemos cerveja, o que

¹⁵⁰ O autor do presente trabalho se refere a cigarros à base de tabaco. É necessário registrar que o pesquisador jamais presenciou nenhum dos improvisadores que compõem a amostra da investigação consumir qualquer tipo de substância ilícita, embora, caso houvesse presenciado, jamais entregaria em bandeja de prata a cabeça de qualquer companheiro de palco.

parece obrigatório para improvisadores cariocas e lisboetas, embora raramente a cerveja seja sorvida antes de uma apresentação. Contudo, o cigarro parece ser um companheiro constante dos improvisadores portugueses, enquanto eu tenho dificuldade em me recordar de quais improvisadores cariocas são fumantes. Todavia, o que mais me impressionou foram as refeições que os improvisadores portugueses costumam fazer antes de entrar em cena. Pratos gigantes e pesados, o que parece impensável para os improvisadores cariocas. No Rio de Janeiro, talvez seja possível dizer que a maioria de nós se habituou a parar de comer três ou quatro horas antes de um espetáculo, salvo raras exceções. Em geral, nos restringimos aos líquidos. Em Portugal, aqui vai uma pequena relação dos alimentos que testemunhei serem consumidos por improvisadores, menos de uma hora antes de seus espetáculos: uma macarronada à bolonhesa, um menu completo com sopa e sobremesa, uma tigela grande de arroz doce, um galeto inteiro com acompanhamentos variados, uma bacalhoadada generosa e um bitoque¹⁵¹ bem servido. Tirando alguns celerados que conheço há tempos imemoriais no Rio de Janeiro, poucos cariocas teriam a ideia de se empanzinar de comida antes de subir no palco. Entre os portugueses, a prática me pareceu usual, e mais espantoso ainda foi perceber que, aparentemente, o estômago cheio não era um fator capaz de sabotar a performatividade de nenhum improvisador, embora as escolhas em cena daqueles que se apresentavam de estômago cheio talvez já estivessem mediadas por essa condição. [Carvalho_Diário_16/10/2018]

Outro fator inventariado durante a recolha de dados empíricos em Portugal, como possível fonte de dificuldades ou limitações para a performatividade corporal, foram as baixas temperaturas registradas durante os meses de inverno, assim como nos últimos meses de outono e nas primeiras semanas da primavera na Europa. Novamente, aqui há pouco espaço para se justificar eventuais diferenças na performance com base em uma perspectiva predominantemente intercultural, sendo mais cabível atribuir eventuais discrepâncias à geoclimatologia, em lugar da sociocultura. De todo modo, embora a vivência do frio invernal seja individual – alguns improvisadores afirmaram ao pesquisador preferir apresentar-se em temperaturas extremamente baixas do que em climas amenos – e as generalizações sejam impossíveis, talvez seja possível defender que o frio excessivo desfavoreça a performance do corpo, como se pode depreender do excerto a seguir. Recomenda-se aos improvisadores portugueses, outrossim, que busquem locais de ensaio e de apresentação com adequada calefação, de modo a propiciar o desabrochar da corporalidade durante as improvisações.

Embora não seja possível admitir a existência de um suposto corpo genérico que identitariamente deveria pertencer a todos improvisadores portugueses (embora essa entidade não passe de alegoria!), tenho razões para acreditar que, em Portugal, a disponibilidade do corpo para os atores (em sua imensa maioria!) seja prejudicada por fatores extraculturais. O frio é um desses fatores, e as baixas temperaturas registradas em um país pouco têm a ver com a cultura, até onde consigo vislumbrar a questão. No ensaio do grupo Improv FX que rolou na noite de 28 de novembro, em Moscavide, nitidamente havia uma certa relutância por parte de todos nós em deixar de lado todas as camadas de casacos, as meias, os gorros e toda a parafernália necessária para espantar o frio. O chão do teatro estava gelado. Caminhar até o banheiro com os pés descalços era como patinar em cima de um *iceberg*. Enfrentamos dificuldades para começar a nos mexer, para despertar o corpo, para nos tocarmos com nossas mãos geladas, para andar pelo espaço, para deitar no chão quando era preciso, para ficarmos parados quando a cena demandava a imobilidade. Acordar o corpo e convocá-lo para a ação foi um processo lento e doloroso. Em outra ocasião, em Condeixa, eu havia visto atores e atrizes sendo obrigados

¹⁵¹ Prego ou bitoque é uma refeição típica portuguesa, que consiste numa febra (bife sem osso e nem gordura) de porco, servida num sanduíche (no caso do prego) ou no prato (bitoque), temperada com molho picante, e acompanhada de batatas fritas, ovo estrelado, arroz, presunto e salada.

a atuar com dois ou três casacos pesados, em um teatro absolutamente gelado. Aqui pude experimentar o frio em meu próprio corpo, a começar pelos tremores, que não cessaram nem por um minuto. O corpo não se movimenta da mesma forma quando as mãos calçam luvas, quando as pernas vestem ceroulas, quando cachecóis enrolam os pescoços... No Brasil, a dificuldade costuma ser inversa – e ela também não está relacionada à cultura – pois, em muitos ensaios, precisamos enxugar o chão molhado com nosso próprio suor para continuarmos o trabalho. Entretanto, o calor carioca parece ser mais amigável para o trabalho corporal do que o frio desesperador que marca o outono e o inverno em Portugal. [Carvalho_Diário_30/11/2018]

Uma recomendação que se acredita ser crucial para improvisadores brasileiros e portugueses é criar condições radicalmente mais acolhedoras para as mulheres na cena impro. Nos dois países, a predominância masculina é hegemônica, o que denota, sobretudo, ambientes artísticos socioculturalmente herméticos, politicamente constrangedores e esteticamente restritivos, mas também altamente limitantes para a corporalidade, que deve se submeter às narrativas performáticas dominantes em termos de gênero. Para Butler (1988), por exemplo, o teatro raramente problematiza a constituição do gênero como ato performativo associado à gestualidade, ao movimento, à identidade corporal e às representações mobilizadas pelo corpo. Não se pode admitir que o teatro de improviso, modalidade de arte performativa autoproclamada como adstrita aos valores da aceitação, da liberdade e da generosidade, permaneça à margem dessa discussão. No momento atual, ao investigador parece que o isolamento dos homens nos contextos brasileiro e português vem causando descalabros importantes para o desenvolvimento das potencialidades performativas da corporalidade nos cenários correspondentes.

Uma última recomendação aos praticantes envolve a experimentação coletiva de corporalidades pertencentes a múltiplas culturas em performances improvisadas, assim como acontece em workshops ministrados por artistas estrangeiros e, principalmente, nos anteriormente mencionados *ensembles* ou *mixed casts*, comuns na Europa, mas infelizmente ainda infrequentes no Brasil. O contato direto e sistemático com corpos tão diferentes e com propostas artísticas e estéticas tão diversas é extremamente enriquecedor e ostensivamente libertador para improvisadores e grupos. Atento à dimensão da corporalidade, o colombiano Gustavo Miranda Ángel, informante-chave da presente investigação, assim recorda uma ocasião em que dividiu o palco com um improvisador brasileiro e um português:

Quando tem um encontro entre ambas as culturas, é muito interessante. Eu já improvisei, no palco, com carioca e português... é muito risco pra um colombiano, né... é uma loucura, né, porque, chega uma hora em que tem que ter um encontro... Chega uma hora em que o português tem que ceder no corpo, e o carioca ou brasileiro tem que ceder na estrutura, na mente, no que está acontecendo no fundo, nos subtextos, enfim, na poesia. E esse encontro é maravilhoso, e por isso a improvisação pra mim é super sedutora, porque ela consegue até juntar culturas, independentemente da língua. [Ángel_Chave_COL]

Adentrar o mundo do outro por meio de uma comunhão com sua corporalidade, no contexto das artes performativas, consiste em uma dinâmica experiencial que enseja um mergulho do artista em seu próprio corpo, no corpo do espectador, nos corpos de seus companheiros de cena e nos corpos de outros seres reais e imaginários, até o ponto em que, para retornar ao contexto aqui perscrutado, parafraseando o criador do Sistema Impro, o improvisador possa “permitir que seu corpo tome a decisão” (JOHNSTONE, 1999, p. 162). O intercâmbio continuado entre improvisadores de diferentes culturas, no palco e fora dele, tem fundamental importância para que os artistas dedicados ao teatro de improviso possam potencializar a performatividade, a expressividade e a comunicabilidade de seus corpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHATKIN, V. (2010). *O Teatro-Esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público*. Tese de Doutorado em Artes apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Orientação: Prof. Dr. José Eduardo Vendramini.

AGUIAR, A.; CARRIERI, A. (2016). “‘Água de lona’ e ‘sangue de serragem’ nos discursos de sujeitos circenses”. *Organizações & Sociedade*, 23 (77), pp. 247-262.

AGUIAR, J.; WEBER, M. (2009). “Por uma cidade que se move e se comunica: corpo, rua e improviso”. *Em Questão*, 15 (1), pp. 141-156.

ALMEIDA, G.; LIGNELLI, C. (2018). “Amor, modo de glosar: sobre escavar as terras dos corpos e das línguas”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8 (1), pp. 63-81.

AMADO, C. (2016). *Os princípios da improvisação: 40 jogos para aprender a improvisar*. San Bernardino: Amazon.

ANDRIEU, B.; BOËTSCH, G.; CHEVÉ, D. (2011). “Pour de nouveaux mondes corporels”. *Corps*, 9,(1), pp. 13-46.

ÁNGEL, G. (2016). “La impro también se estudia”. *Status – Revista de Impro*, 5 (57).

ÁNGEL, G. (2012a). “Latinoamérica tiene la pelota en su poder”. Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 1 (12).

ÁNGEL, G. (2012b). “*Una Obra de Teatro*”: dramaturgia compartida. Dissertação de Mestrado em Direção e Dramaturgia apresentada à Faculdade de Artes da Universidade de Antioquia, Colômbia. Orientação: Prof.^a Dr.^a Luz Dary Alzate.

ARAÚJO, M. (2013). *Motivação da audiência de festivais de cinema: estudo exploratório em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Marketing apresentada ao Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof.^a Dr.^a Maria Margarida de Melo Coelho Duarte.

ARNETT, B. (2016). *The complete improviser: concepts, techniques and exercises for long form improvisation*. Chicago: Bookbaby.

ARÓSTEGUI, J.; IBARRETXE, G. (2016). “Intercultural education and music teacher education: cosmopolitan learning through popular music”. In: BURNARD, P.; MACKINLAY, E.; POWELL, K. (Eds.). *The Routledge handbook of intercultural arts research*. London / New York: Routledge. pp. 70-80.

ASCHIERI, P. (2013). *Subjetividad en movimiento: reapropiaciones de la danza Butoh en Argentina*. Tese de Doutorado em Antropologia apresentada à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, Argentina. Orientação: Prof.^a Dr.^a Silvia Citro.

ASLAN, O. (2003). *O ator no Século XX: evolução da técnica / problema da ética*. São Paulo: Perspectiva.

ASTLES, C. (2010). "Puppetry training for contemporary live theatre". *Theatre, Dance and Performance Training*, 1 (1), pp. 22-35.

AUSLANDER, P. (2003). "General introduction". In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 1-24.

AUSTIN, J. (1962). *How to do things with words – The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press.

AZEVEDO, S. (2004). *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.

BACELLAR, C. (2016). "Performance e feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada". *Urdimento*, 2 (27), pp. 62-77.

BACHIR-LOOPUYT, T.; CANONNE, C.; SAINT-GERMIER, P.; TURQUIER, B. (2010). "Improvisation : usages et transferts d'une catégorie". *Tracés - Revue de Sciences Humaines*, 10 (18), pp. 5-20.

BALANDIER, G. (2004). "Ce que 'disent' le corps et le sport". *Corps et culture*, 6/7, pp. 1-4.

BALZANO, O.; SILVA, G. (2018). "Futebol, a maior expressão popular do Brasil: movimentos decoloniais". *Revista Brasileira de Futsal e Futebol*, 10 (38), pp. 314-328.

BANU, G. (2011). "O ator estrangeiro ou o *Outro* no teatro". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1 (2), pp. 385-403.

BAPTISTA, A. (2016). "Animação, animadores e mercado de trabalho". *Práticas de Animação*, 10 (9), pp. 89-127.

BARBA, E. (1996). "Eurasian Theatre". In: PAVIS, P. (Ed.). *The intercultural performance reader*. London: Routledge. pp. 217-222.

BARBA, E. (2006). "Introduction: theatre anthropology". In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*. 2. ed. Haddington: Routledge. pp. 6-20.

BARBA, E.; SAVARESE, N. (2006). *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*. 2. ed. Haddington: Routledge.

BARBOTIN, E. (1977). *El lenguaje del cuerpo*. 1. v. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

BARDIN, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

BARKER, S. (2002). "The Alexander Technique: an acting approach". *Theatre Topics*, 12 (1), pp. 35-48.

BARROS, N. (2017). "Body and discourse: incalculable choreographies". In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 83-111.

BARROS, N. (2014). "Corpo problema: considerações sobre a forma e sua política nas artes performativas". *Sinais de Cena*, 22, p. 92-96.

BATISTA, R. (2009). *O Aikido e o corpo do ator contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

BAUER, M. (2002). "A análise de conteúdo clássica: uma revisão". In: BAUER, M.; GASKELL, G. (Eds.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes. pp. 189-217.

BERGE, Y. (1981). *Viver o seu corpo: por uma pedagogia do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

BERNARD, H. (2006). *Research methods in anthropology: qualitative and quantitative methods*. 4. ed. Lanham: AltaMira Press.

BERTINETTO, A. (2013). "Performing imagination: the aesthetics of improvisation". *Klesis – Revue Philosophique*, 28. pp. 65-99.

BIANCALANA, G. (2011). "A presença performativa nas artes da cena e a improvisação". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1 (1), pp. 121-148.

BIÃO, A. (2011). "A presença do corpo em cena nos estudos da performance e na etnocienologia". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1 (2), pp. 346-359.

BISSELL, B.; HAVILAND, L. (2018). "Introduction: a body comparable". In: BISSELL, B.; HAVILAND, L. (Eds.). *The sentient archive: bodies, performance, and memory*. Middletown: Wesleyan University Press. pp. xiii-xvii.

BALZANO, O.; SILVA, G. (2018). "Futebol, a maior expressão popular do Brasil: movimentos decoloniais". *Revista Brasileira de Futsal e Futebol*, 10 (38), pp. 314-328.

BLANC, J. (2018). "L'art change parce que le réel a changé". *Après-Demain*, 46, pp. 42-43.

BLANCHET, A. (2005). *Du phénomène d'extériorisation de la perception à l'émergence des pôles corporels: un essai d'analyse et d'articulation théorique du corps spectaculaire*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Montréal, Canadá. Orientação: Prof. Dr. Brian Massumi.

BOAL, A. (1995). *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BODDEN, H. (2004). "Processos liquidos o nuevas formas de experimentar el acto creativo". *Cena em Movimento*, 4, pp. 1-7.

BOGART, A. (2001). *A director prepares: seven essays on art and theatre*. London / New York: Routledge.

BOGART, A.; LANDAU, T. (2004). *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group.

BOHÓRQUEZ, C. (2017). *Elementos para pensar el cuerpo: espacialidad corporeidad performance*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colômbia. Orientação: Prof.^a Dr.^a Mario Alejandro Molano.

BOM-TEMPO, J.; SALMIN, A. (2018). “Topologias da carne: processos criativos em dança contemporânea ou como criar para si um corpo sem órgãos”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8 (3), pp. 592-614.

BOND, F. (2008). *A busca por um teatro da não-representação: uma perspectiva filosófica da arte do ator*. Dissertação de Mestrado em Teatro apresentada ao Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Charles Feitosa.

BONFITTO, M. (2013). “Entrevista com Erika Fischer-Lichte”. *Conceição*, 2 (1), pp. 131-141.

BONFITTO, M. (2011). *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

BORBA, R. (2014). “A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais”. *Cadernos Pagu*, 43, pp. 441-473.

BORGES, H. (2009). *Sobre o movimento: o corpo e a clínica*. Tese de Doutorado em Saúde Coletiva apresentada ao Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Joel Birman.

BORGES, V. (2002). “Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, pp. 87-106.

BORGES, V.; COSTA, P.; FERREIRA, C. (2014). “Desvendando o teatro: criatividade, públicos e território”. *Análise Social*, 213 (4), pp. 1-5.

BORGES, V.; COSTA, P.; GRAÇA, S. (2014). “Trabalhar (n)os grupos de teatro: das potencialidades e desafios de uma investigação nas artes”. *Análise Social*, 213 (4), pp. 955-968.

BOTHA, E. (2006). *Where dance and drama meet again: aspects of the expressive body in the 20th century*. Dissertação de Mestrado em Drama apresentada à Faculdade de Artes da Universidade de Stellenbosch, África do Sul. Orientação: Prof. Dr. Temple Hauptfleisch.

BOURDIEU, P. (2004). *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense.

BOYLE, C. (2017). "The PhD by creative practice: from student-protagonist to artist-scholar". In: FORREST, D. (Ed.). *Doctoral research in art*. North Melbourne: Australian Scholarly Publishing. pp. 5-15.

BRAGANÇA, S. (2014). *O Joana Grupo de Teatro e o teatro de rua*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Serôdio.

BRANDÃO, H.; BORGES-ANDRADE, J. (2007). "Causas e efeitos da expressão de competências no trabalho: para entender melhor a noção de competência". *Revista de Administração Mackenzie*, 8 (3), pp. 32-49.

BRESNAHAN, A. (2015). "Improvisation in the arts". *Philosophy Compass*, 10 (9), pp. 573-582.

BRET, B. (2014). "Territoires de servitude et territoires de liberté au Brésil". *Espace Populations Sociétés*, 2 (3), pp. 57-70.

BRILHANTE, M. (2009). "Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo". *Sala Preta*, 9 (1), pp. 121-132.

BRILHANTE, M. (2017). "Looking for the expressive body through images: the infinite struggle against insignificance". In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 229-266.

BROOK, P. (1995). *O ponto de mudança – quarenta anos de experiência teatrais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BUSCATTO, M. (2008). "L'art et la manière : ethnographies du travail artistique". *Ethnologie Française*, 38 (1), pp. 5-13.

BUSI, P. (2017). "La máscara es la forma más rápida de aprender autenticidad". Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 6 (73).

BUTLER, J. (1988). "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory". *Theatre Journal*, 40 (4), pp. 519-531.

BUTLER, L. (2012). "'Everything seemed new': clown as embodied critical pedagogy". *Theatre Topics*, 22 (1), pp. 63-72.

CAFARO, A. (2008). *Tra determinismo e aleatorietà: l'improvvisazione dell'attore nel teatro di ricerca contemporaneo*. Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada ao Departamento de Romance Languages & Literatures da School of Art & Science do Boston College, Estados Unidos. Orientação: Prof^a. Dr^a. Rena Syska Lamparska.

CALADO, A. (2009). "Sobre formar atores em Portugal". *Sala Preta*, 9 (1), pp. 37-48.

CALDEIRA, S. (2009). "Dança: do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch". *Mimus*, 1 (2), pp. 1-16.

CAMILLERI, F. (2011). “Of crossroads and undercurrents: Ingemar Lindh’s practice of collective improvisation and Jerzy Grotowski”. *New Theatre Quarterly*, 27 (4), pp. 299-312.

CAMPBELL, A. (2016). *Dance as an interdisciplinary tool in drama class: learning acting skills through dance movement experiences*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Departamento de Artes Visuais e Performáticas da University of Northern Colorado, Estados Unidos. Orientação: Prof^a. Dr^a. Christy O’Connell-Black.

CANAR, B. (2011). “Deleuze and *the Face*”. *Lingua ac Communitas*, 21, pp. 33-52.

CANÇADO, T. (2000). “O ‘fator atrasado’ na música brasileira: evolução, características e interpretação”. *Per Musi*, 2, pp. 5-14.

CHAPDELAINE, M. (2004). “La création en direct: une expérience théâtrale hors norme”. *Jeu: Revue de Théâtre*, 111, pp. 179-183.

CARDOSO, A. (2017). “Commedia a la carte: são servidos?”. *Notícias Magazine – Jornal de Notícias*. 9 de junho de 2017. Disponível em: <<https://www.jn.pt/noticias-magazine/interior/commedia-a-la-carte-17-anos-a-fazer-rir-de-improviso-sao-servidos-8550839.html>>. Acesso em: 21 de março de 2018.

CARLSON, M. (2015). “Postdramatic theatre and postdramatic performance”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5 (3), pp. 577-595.

CARPIGO, E.; DIASIO, N. (2018). “La performance: une esthétique de l’action et de la transformation”. *Revue des Sciences Sociales*, 59, pp. 18-23.

CARRASCO, D. (2014). “The paradox of carnival”. *ReVista*, 13 (3), pp. 2-6.

CARVALHO, J.; FARIA, M. (2014). “O teatro de improviso como proposta pedagógica na formação em ciências sociais aplicadas”. *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, 3 (3), pp. 79-104.

CASALS, D. (2012). *O Chapitô, criação e criador da educação pelas artes em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Práticas Culturais para Municípios apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. António Camões Gouveia.

CASTELLARY, A. (2015). “Prefácio: a improvisação como linguagem cênica”. In: MUNIZ, M. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG. pp. 13-17.

CASTILLO, P.; ZANELLA, A. (2011). “O movimento de (re)criar mediado pelo outro em oficinas de improvisação teatral”. *Revista Electrónica de Investigación y Docencia*, 6, pp. 63-76.

CASTRO, A.; PINTO, R. (2014). “Corporalidade brasileira na fabricação da identidade nacional”. *Ciências Sociais Unisinos*, 50 (1), pp. 34-40.

- CAVALIERE, A. (1996). “Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo”. *O Percevejo*, 4 (4), pp. 68-73.
- CAZETTO, F. (2010). “Jiu-Jitsu brasileiro e Vale-Tudo: o uso de novas tecnologias no ensino de lutas e artes marciais”. *Motrivivência*, 22 (34), pp. 223-230.
- CERQUEIRA, L.; MARTINS, E. (2017). “Os flagrantes líricos na épica camoniana”. *Letras Escreve*, 7 (3), pp. 403-424.
- CHACRA, S. (1983). *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva.
- CHARTON, H. (2013). *L'improvisation théâtrale 'libre': genèse, histoire et pratique d'un concept rare. Du Théâtre-Création (Lausanne, 1968-1975) à aujourd'hui*. Tese de Doutorado em Estudos Teatrais apresentada à Escola Doutoral de Artes e Mídias da Universidade Paris 3, França. Orientação: Prof^a. Dr^a. Marie-Madeleine Mervant-Roux.
- CHEMERS, M.; VERSÉNYI, A. (2014). “Kinesis as mimesis: on the application of martial arts to dramaturgical practice”. *Theatre Topics*, 24 (3), pp. 199-204.
- CHIBENI, S. (2011). “Hume e o ‘dogma do reducionismo’”. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 52 (124), pp. 343-353.
- CHICK TÉ, K. (2019). “Viajar me ha dado más de una perspectiva”. Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 8 (95).
- CHIZZOTTI, A. (2003). “A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios”. *Revista Portuguesa de Educação*, 16 (2), pp. 221-236.
- CHOINIÈRE, I. (2017) “De la médiation phénoménologique: le corps collectif comme forme poétique performative permise par la dissolution de la frontière psychocorporelle”. *Repertório*, 20 (28), pp.134-165.
- CHORÃO, L. (2007). *Crise política e política do direito: o caso da ditadura militar*. Tese de Doutorado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Luís Reis Torgal.
- CLAVAL, P. (2011). “La géographie culturelle au Brésil”. *Géographie et Cultures*, 78, pp. 7-19.
- COAVOUX, S. (2010). “Improviser. De l’art à l’action”. *Tracés*, 18. pp. 1-4.
- COHEN, E. (2010). “Globalization of the war on violence: Israeli close-combat, *Krav Maga* and sudden alterations in intensity”. *Social Anthropology*, 18, pp. 267-288.
- COHEN, E. (2009) “*Kibadachi* in *Karate*: pain and crossing boundaries within the ‘lived body’ and within sociality. *Journal of the Anthropological Institute*, 15 (3), pp. 610-629.
- COHEN, M. (2017). “Puppets, puppeteers, and puppet spectators: a response to the Volkenburg Puppetry Symposium”. *Contemporary Theatre Review*, 27 (2), pp. 275-280.

- CONCEIÇÃO, J. (2010). “Improvisação – das origens à linguagem teatral: princípios de práticas contemporâneas”. *Trama Interdisciplinar*, 1 (2), pp. 162-176.
- CONKIE, R. (2016). *Writing performative Shakespeares: new forms for performance criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COPEAU, J. (1979). “L’improvisation”. In: *Registres, III: Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris: Gallimard, pp. 323-363.
- CORMANSKI, A. (2015). “Oser le corps”. *Voix Plurielles*, 12(1), pp. 318-326.
- CORNELSEN, É. “A ‘linguagem do futebol’ segundo Pasolini: ‘futebol de prosa’ e ‘futebol de poesia’”. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, 11, pp. 175-203.
- CORREIA, C. (2011). *A experiência teatral: a identidade, o conflito e o cômico nas poéticas e nas políticas das configurações artísticas*. Tese de Doutorado em Sociologia da Cultura apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e à École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Portugal/França. Orientação: Prof. Dr. José Manuel Oliveira Mendes (FEUC) e Prof. Dr. Jean-Louis Fabiani (EHESS/Paris).
- CORREIA, P. (2013). “A performance do candomblé: uma encruzilhada no exterior”. *Revista Vozes dos Vales*, 4 (2), pp. 1-31.
- COSKUNER, S. (2018). “Perceptions of audience on Soundpainting performance”. *Journal of Education and Training Studies*, 6 (10), pp. 142-147.
- COTTINGHAM, J. (1985). “Cartesian trialism”. *Mind*, 94 (374), pp. 218-230.
- CRESWELL, J. (2010). *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed.
- CRESWELL, J. (1998). *Qualitative inquiry and research design: choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- CUNHA, P. (2008). “Brevíssima história política de Portugal”. *Revista Internacional d’Humanitats*, 14, pp. 55-62.
- CUNHA, P. (2016). “Para uma história das histórias do cinema português”. *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 3 (1), pp. 36-45.
- CYR, C. (2014). “Corps et dissolution de soi”. *Jeu: Revue de Théâtre*, 151, pp. 31-35.
- DAGOGNET, F. (2012). *O corpo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- DAMASCENO, V. (2017). “Pensar com a arte: a estética em Deleuze”. *Viso - Cadernos de Estética Aplicada*, XI (20), pp. 135-150.
- DAMATTA, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco.

DAMATTA, R. (1986). *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.

DANTAS, M. (2013). “Como inscrevo Cavalo em mim (e de modo torto, talvez apressado, certamente ainda precário, na performatividade)”. In: Instituto Festival de Dança de Joinville (Org.). *E por falar em... corpo performático – fazeres e dizeres na dança*. 6. ed. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville. pp. 80-88.

DE LANGIE, C. (2018). *Le temps sensible de la création: dialogue entre corps et matière*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Departamento de Artes e Letras da Universidade de Québec, Canadá. Orientação: Prof^a. Dr^a. Constanza Camélo Suarez.

DEBORTOLI, J.; SAUTCHUK, C. (2013). “Técnica, corpo e arte: aproximações entre antropologia e motricidade”. *Licere*, 16 (2), pp. 1-19.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1987). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. 2. v. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2010). *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 1. v. São Paulo: Editora 34.

DESMONTS, A. (2010). *Le théâtre d'improvisation: une pratique artistique autonome em voie d'institutionnalisation qui dépasse le cadre du spectacle*. Dissertação de Mestrado em Política e Gestão da Cultura apresentada ao Instituto de Estudos Políticos da Universidade de Estrasburgo, França. Orientação: Prof. Dr. Jay Rowell.

DESROCHES, M.; STÉVANCE, S.; LACASSE, S. (2014). “Introduction”. In: DESROCHES, M.; STÉVANCE, S.; LACASSE, S. *Quand la musique prends corps*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal. pp. 7-18.

DETAMORE, M. (2010). “The carnal body: representation, performativity and the rest of us”. *Geography Compass*, 4 (3), pp. 241-254.

DEY, M. (2018). *Making solo performance*. London: Palgrave Macmillan.

DIAS, M. (2013). *Comédia física: the playfull actor*. Dissertação de Mestrado em Artes Performativas apresentada à Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Ciro Aprea.

DIECKMANN, H. (1961). “Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot”. *Cahiers de l'AIEF*, 13, pp. 157-172.

DONOSO, M. (2010). *O treinamento como processo de investigação do ator-criador*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil. Orientação: Prof. Dr. José Manuel Ortecho Ramírez.

DOORNEWEERD, L. (2017). “Me gustaría ver más feminismo y diversidad em la impro”. Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 4 (70).

DOPINESCU, L. (2008). “Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain”. *Tangence*, 88, pp. 45-61.

DRINKO, D. (2018). "The Improv Paradigm: three principles that spur creativity in the classroom". In: BURGOYNE, S. (Ed.) *Creativity in theatre: theory and action in education*. 2. v. New York: Springer. pp. 35-48.

DRINKO, C. (2013). *Theatrical improvisation, consciousness, and cognition*. New York: Palgrave Macmillan.

DRYDEN, N. (2015). *Towards a decided body and choreography*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Departamento de Dança Moderna da Universidade de Utah, Estados Unidos. Orientação: Prof. Dr. Eric Michael Handman.

DUBY, M. (2019). "'A unique way of being': the place of music in Merleau-Ponty's phenomenology of perception". In: GRANT, S., McNEILLY-RENAUDIE, J. & WAGNER, M. (Eds). *Performance phenomenology: to the thing self*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 111-131.

DUDECK, T. (2013a). *Keith Johnstone: a critical biography*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

DUDECK, T. (2013b). "Keith Johnstone's 'circle of probability': a concept for creating stories that engage audiences". *Theatre Topics*, 23 (1), pp. 45-51.

DUENHA, M. (2014). "Presença e(m) relação: a redescoberta do corpo nas artes presenciais do início do Século XX". *DAPesquisa*, 9 (11), pp. 92-103.

DUQUE, P.; COSTA, M. (2011). "Cognitivismo, corporalidade e construções: novas perspectivas nos estudos da linguagem". *Cadernos de Letras da UFF*, 42, pp. 87-108.

DUVIGNAUD, J. (1965). *Sociologie du theatre: essai sur les ombres collectives*. Paris: Presses Universitaires de France.

EMIDIO, J. (2015). "(Re)compor em ato: o improviso inventivo no trabalho do ator". *Revista aSPAs*, 5 (1), pp. 34-46.

EMIGH, J. (2003). "Playing with the past: visitation and illusion in the mask theatre of Bali". In: SCHECHTER, J. (Ed.). *Popular theatre: a sourcebook*. London / New York: Routledge. pp. 107-126.

ERICKSON, J. (1990). "The body as the object of modern performance". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 5 (1), pp. 231-246.

ESS, P. (2016). "O ator espontâneo e seu corpo como fronteira do processo criativo". *Conexões Ciência e Tecnologia*, 10 (3), pp. 95-109.

EVANS, M. (2008). *Movement training for the modern actor*. London: Routledge.

EVANS, M. (2019). *Performance, movement and the body*. London: Red Globe Press.

FANCHETTE, J. (1971). *Psychodrame et théâtre moderne*. Paris: Buchet/Chastel.

FALKEMBACH, M. (2005). *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem*: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação de Mestrado em Teatro apresentada ao Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Milton de Andrade.

FALKEMBACH, M. (2019). “Quando a dança nos toca: significados, ética e presença em práticas com toque no currículo”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 9 (1), pp. 1-29.

FARGIER, N. (2017). “L’oubli, um paradigme pour le jeu d’acteur?”. *Revue Sciences/Lettres*, 5, pp. 1-9.

FARIA, M.; CARVALHO, J. (2010). “Uma análise semiótica do potencial mercadológico da imagem de atletas paraolímpicos”. *Gestão e Sociedade*, 4 (9), pp. 657-688.

FARIAS, S. (2001). “La formation de l’acteur par l’improvisation devant le public: technique et performance”. *Sociétés*, 74 (4), pp. 73-79.

FARLEY, N. (2017). “Improvisation as a meta-counseling skill”. *Journal of Creativity in Mental Health*, 12 (1), pp. 115-128.

FAZENDA, M. (2017). “Creating and performing in Companhia Maior: memories of life, experiences of continuity and transformation”. In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 161-191.

FAZENDA, M. (2014). “Uma intensa presença do corpo: a dança em Portugal no contexto de uma democracia recente”. *Sinais de Cena*, 22, p. 84-86.

FÉRAL, J. (1982). “Performance and theatricality: the subject demystified”. *Modern Drama*, 25 (1), pp. 170-181.

FÉRAL, J. (2008). “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. *Sala Preta*, 8 (1), pp. 197-210.

FÉRAL, J. (1993). “Pourquoi l’anthropologie théâtrale? Entretien avec Nicola Savarese”. *Jeu*, (68), pp. 119-133.

FÉRAL, J. (2002). “Theatricality: the specificity of theatrical language”. *SubStance*, 31 (2/3), pp. 94-108.

FERNANDES, S. (2011). “Teatralidade e performatividade na cena contemporânea”. *Repertório*, 16, pp. 11-23.

FERRACINI, R. (2013). *Ensaio de atuação*. São Paulo: FAPESP / Perspectiva.

FERREIRA, B. (2015). *Fluxo espontâneo e capacidade de jogo*: estudos atorais a partir de princípios do Teatro-Esporte e do Match de improvisação. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva.

FERREIRA, M. (2011). *A metáfora do Bogatyr: o corpo acrobata e a cena russa do início do Século XX*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.

FICHTNER, B. (2010). “O surgimento do novo nos gestos de crianças – um ‘diálogo impossível’ entre Benjamin e Vigotski”. *Poesis Pedagógica*, 8 (2), pp. 18-32.

FIGUEIREDO, C. (2014). “Estudantes de animação sociocultural: percursos traçados entre a formação e o mundo do trabalho”. *Interações*, 29, pp. 185-201.

FIORINDO, P.; WENDELL, N. (2014). “Literatura infantil em cena: o teatro como estratégia pedagógica”. *Pensares em Revista*, 5, pp. 113-128.

FISCHER-LICHTE, E. (2014). “Introduction: interweaving performance cultures – rethinking ‘intercultural theatre’: toward an experience and theory of performance beyond postcolonialism”. In: FISCHER-LICHTE, E.; JOST, T.; JAIN, S. (Eds.). *The politics of interweaving performance cultures: beyond postcolonialism*. New York: Routledge. pp. 1-24.

FISCHER-LICHTE, E. (2016). “The art of spectatorship”. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4 (1), pp. 164-179.

FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Oxon / New York: Routledge.

FLICK, U. (2017). “Mantras and myths: the disenchantment of mixed-methods research and revisiting triangulation as a perspective”. *Qualitative Inquiry*, 23 (1), pp. 46-57.

FLORES, M. (2013). “Corpo e imagens replicantes”. In: Instituto Festival de Dança de Joinville (Org.). *E por falar em... corpo performático – fazeres e dizeres na dança*. 6. ed. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville. pp. 20-40.

FLORES-PEREIRA, M.; DAVEL, E.; ALMEIDA, D. (2017). “Desafios da corporalidade na pesquisa acadêmica”. *Cadernos EBAPE.BR*, 15 (2), pp. 194-208.

FONSECA, D. (2013). *O processo criativo na Nova Dança Portuguesa: contributos de quatro coreógrafos da primeira geração*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Ana Bela Mendes.

FONSECA, R. (2015). *Quinze minutos de drama: do trajeto histórico da forma breve teatral aos espetáculos do Teatro Rápido*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Gonçalo Vilas-Boas.

FORTIER, B. (2013). *A culture of play: essays on the origins, applications and effects of improvised theatre*. Morrisville: Lulu Enterprises.

FORTIER, B. (2008). *Long form improvisation: creating spontaneous communities through collaborative comedic performance*. Dissertação de Mestrado em Estudos Interdisciplinares

apresentada ao Departamento de Artes da Portland State University, Estados Unidos. Orientação: Prof^a. Dr^a. Sharon Carstens.

FOTIS, M. (2014). “Improv comedy”. In: ATTARDO, S. (Ed.). *Encyclopedia of humor studies*. London: Sage Publications. pp. 381-383.

FOTIS, M. (2012). *The Harold: a revolutionary form that changed improvisational theatre & american comedy*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada ao Departamento de Teatro da Universidade do Missouri, Estados Unidos. Orientação: Prof^a. Dr^a. Heather Carver.

FRAGA, B. (2018). “Do pícaro espanhol ao malandro brasileiro: percursos do anti-herói”. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, 7 (1), pp. 24-34.

FRANCASTEL, P. (1956). *Art et technique aux XIXème et XXème siècles*. Paris: Gallimard.

FRANCO Jr., H. (2013). “Brasil, país do futebol?”. *Revista USP*, 99, pp. 45-56.

FREEMAN, B. (2010). *Toward a postmodern ethnography of intercultural theatre: an instrumental case-study of the Prague-Toronto-Manitoulin Theatre Project*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada ao Centro de Estudos em Drama da Universidade de Toronto, Canadá. Orientação: Prof^a. Dr^a. Kathleen Gallagher.

FREITAS, M. (2002). “A abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa”. *Cadernos de Pesquisa*, 116, pp. 21-39.

FREITAS, M. (2011). “Desmistificação na cena contemporânea: exemplos dos coletivos portugueses Colectivo 84 e Visões Úteis”. *O Percevejo Online*, 3 (1), pp. 1-17.

FREITAS, M. (2017). “Entrevista de Maria João Freitas, Alice, revista do Clube de Criativos de Portugal”. In: GIL, J. *Portugal, hoje: o medo de existir*. 14. ed. Lisboa: Relógio D’Água. pp. 175-191.

FREITAS, M. (2007). “Futebol e construção da subjetividade masculina: leituras da psicologia social”. *Revista Brasileira de Psicologia do Esporte*, 1(1), pp. 1-19.

FRIIS, P.; LARSEN, H. (2006). “Theatre, improvisation and social change”. In: SHAW, P.; STACEY, R. (Eds.). *Experiencing risk, spontaneity and improvisation in organizational change: working live*. London / New York: Routledge. pp. 19-43.

FROST, A.; YARROW, R. (2015). *Improvisation in drama, theatre and performance: history, practice, theory*. 3. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

FROST, N.; NOLAS, S.; BROOKS-GORDON, B.; ESIN, C.; HOLT, A.; MEHDIZADEH, L.; SHINEBOURNE, P. (2010). “Pluralism in qualitative research: the impact of different researchers and qualitative approaches on the analysis of qualitative data”. *Qualitative Research*, 10 (4), pp. 441-460.

FUCHS, E. (2003). “Presence and the revenge of writing: rethinking theatre after Derrida”. In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 2. v. London / New York: Routledge. pp. 109-118.

- GALVÁN, O. (2013). *Del salto al vuelo: manual de impro*. Madri: Improtour.
- GALVÁN, O. (2018a). “Epilogue: *Hacelgolgana*”. In: ORTALLI, F. *Impro: dynamics of the unexpected – notes on impro and football*. Madri: Ediciones Status. pp. 73-75.
- GALVÁN, O. (2018b). *Yes, but... a improvisação na sua encruzilhada*. Madri: Improtour / Ediciones Status.
- GARRABÉ, L. (2012). “O estudo das práticas performativas na perspectiva de uma antropologia da estética”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2 (1), pp. 62-92.
- GASKELL, G. (2002). “Entrevistas individuais e grupais”. In: BAUER, M.; GASKELL, G. (Eds.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes. pp. 64-89.
- GERBER, E.; FU, F. (2018). “Improv for designers”. In: BLYTHE, M.; MONK, A. (Ed.). *Funology 2: from usability to enjoyment*. 2. ed. New York: Springer. pp. 95-110.
- GERHARDT, T.; SILVEIRA, D. (2009). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- GIL, J. (2018). *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio D’Água.
- GIL, J. (2009). *Em busca da identidade: o desnorte*. Lisboa: Relógio D’Água.
- GIL, J. (2017a). “Foreword”. In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. XIII-XXV.
- GIL, J. (2004). *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras.
- GIL, J. (2017b). *Portugal, hoje: o medo de existir*. 14. ed. Lisboa: Relógio D’Água.
- GIL, J. (2016). *Ritmos e visões*. Lisboa: Relógio D’Água.
- GILLHAM, B. (2005). *Research interviewing: the range of techniques*. Berkshire / New York: McGraw-Hill.
- GOFFMAN, E. (2002). *A representação do eu na vida cotidiana*. 10. ed. Petrópolis: Vozes.
- GOLDBERG, R. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- GOLDIE, A. (2015). *The improv book: improvisation for theatre, comedy, education and life*. London: Oberon Books.
- GOMM, R. (2009). *Key concepts in social research methods*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

GONDIM, S.; FISCHER, T. (2009). “O discurso, a análise de discurso e a metodologia do discurso do sujeito coletivo na gestão intercultural”. *Cadernos Gestão Social*, 2 (1), pp. 9-26.

GOUHIER, H. (1968). *L'essence du théâtre*. Paris: Aubier-Montaigne.

GOUVÊA, R. (2012). “O corpo do improvisador”. *Urdimento*, 5 (19), pp. 81-89.

GRAÇA, M. (2015). “En la impro construimos una verdad invisible”. Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 4 (47).

GUEVARA, L. (1990). “Prólogo”. In: JOHNSTONE, K. *Impro: improvisacion y el teatro*. Santiago: Cuatro Vientos. pp. IX-XI.

GUILFORD, J. (1950) “Creativity”. *American Psychologist*, 5, pp. 444-454.

GUIMARÃES, G. (2011). “O teatro fora de si: considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea”. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, 3 (1). pp. 123-143.

GUIRAUD, P. (1980). *Le langage du corps*. Paris: Presses Universitaires de France.

GUMBRECHT, H. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Contraponto.

HALPERN, C.; CLOSE, D.; JOHNSON, K. (2001). *Truth in comedy: the manual of improvisation*. Denver: Meriwether Publishing.

HAN, J. (2008). “Os lugares do corpo”. *Sinais de Cena*, 10, pp. 13-14.

HARASYMOWICZ, J. (2011). “Tradition of physical exercises and martial arts in actor's education”. *Archives of Budo*, 7 (2), pp. 65-71.

HASSE, M. (1999). *O divertimento do corpo: corpo, lazer e desporto na transição do século XIX para o XX em Portugal*. Lisboa: Temática.

HAUGHEY, L. (2013). *Practical proprioception: an examination of a core physiological foundation for physical performance training*. Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada à School of Music, Humanities and Media da University of Huddersfield, Reino Unido. Orientação: Prof^a. Dr^a. Deborah Middleton.

HAUGHTON, M. (2018). *Staging trauma: bodies in shadow*. London: Palgrave Macmillan.

HAVILAND, L. (2018). “Considering the body as archive”. In: BISSELL, B.; HAVILAND, L. (Eds.). *The sentient archive: bodies, performance, and memory*. Middletown: Wesleyan University Press. pp. 1-17.

HAWKINS, J. (2018). “The practical utility and suitability of email interviews in qualitative research”. *The Qualitative Report*, 23 (2), pp. 493-501.

HEINICH, N. (2006). “Objets, problématiques, terrains, méthodes: pour un pluralisme méthodique”. *Sociologie de l’Art*, 9/10 (2), pp. 9-27.

HELBO, A.; BOUKO, C.; VERLINDEN, É. (2011). “Théâtre et spectacle vivant: mutations contemporaines”. *Revue Internationale de Philosophie*, 255 (1), pp. 85-101.

HÉRCULES, T. (2011). *Jogando no Quintal: a (re)invenção na relação entre palhaço e impro*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.

HERLIHY-MERA, J.; KONERU, V. (2016). “A logic of exile: cultural distance and the plasticity of the mind. *Interdisciplinary Literary Studies*, 18 (1), pp. 1-6.

HERRMANN, A. (2018). “Communication and ritual at the comic book shop: the convergence of organizational and popular cultures”. *Journal of Organizational Ethnography*, 7 (3), pp. 285-301.

HERRMANN, M. (1981). “Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts”. In: KLIER, H. (Ed.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. pp. 15-24.

HINES, W. (2016). *How to be the greatest improviser on earth*. New York: Pretty Great Publishing.

HOFSTEDE, G. (1984). *Culture’s consequences: international differences in work-related values*. Newbury Park: Sage Publications.

HOGENRAAD, R.; MCKENZIE, D.; PÉLADEAU, N. (2003). “Force and influence in content analysis: the production of new social knowledge”. *Quality and Quantity*, 37 (3), pp. 221-238.

HOLLANDA, B. (2013). “País do carnaval! País do carnaval?”. *Organizações & Sociedade*, 20 (64), pp. 99-109.

HOLDEN, N. (2017). “Making new theatre together: the first Writers’ Group at the Royal Court Theatre and its legacy within the Young Writers’ Programme”. *Theatre History Studies*, 36, pp. 248-265.

HOLMAN, A. (2017). *Culture and identity: language use in intercultural theatre*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada à Faculdade de Teatro e Cinema da University of British Columbia, Canadá. Orientação: Prof. Dr. Siyuan Liu.

HORTA, D.; MUNIZ, M. (2015). “Criatividade, espontaneidade e técnica no Sistema IMPRO e na prática da improvisação como espetáculo no Brasil”. *Lamparina – Revista de Ensino de Teatro*, 2 (6), pp. 9-22.

HUFFAKER, J., WEST, E. (2005). “Enhancing learning in the business classroom: an adventure with improv theater techniques”. *Journal of Management Education*, 29 (6), pp. 852-869.

HUIZINGA, J. (2003). "Nature and significance of play as a cultural phenomenon". In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 36-56.

IKEDA, A. (2016). "O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular". *Revista USP*, 111, pp. 21-36.

JACKSON, J. (2017). "Not just rock'n'roll: Chicago theatre, 1984-1990". *Theatre History Studies*, 36, pp. 75-111.

JAMIN, H. (1997). "Reflexões sobre a revolução na arte do ator". *O Percevejo*, 5 (5), pp. 98-100.

JELEKÄINEN, E. (2016). *Immigrant artist's intercultural identity formation and development process through art making*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Intercultural apresentada ao Departamento de Comunicações da Universidade de Jyväskylä, Finlândia. Orientação: Prof. Dr. Marko Siitonen.

JESUINO-FERRETTO, A. (2008). "Corpus Christi? Ou d'un nouveau type d'aliénation du corps". *La Revue Lacanienne*, 2 (2), pp. 54-58.

JOHNSTON, C. *The improvisation game: discovering the secrets of spontaneous performance*. London: Nick Hern, 2006.

JOHNSTONE, K. (1993). *Don't be prepared*. Calgary: Loose Moose Theatre.

JOHNSTONE, K. (1990). *Impro – la improvisación y el teatro*. Santiago: Cuatro Vientos.

JOHNSTONE, K. (1999). *Impro for storytellers: theatresports and the art of making things happen*. London: Faber and Faber.

JOOS, A. (2012). "Improvisation: an empirical study on improvisational action". *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33 (106), pp. 79-91.

JOUVET, L. (2014). *O comediante desencarnado: reflexões de um ator itinerante*. São Paulo: É Realizações.

JÜRS-MUNBY, K. (2006). "Introduction". In: LEHMANN, H. (2006). *Postdramatic theatre*. London / New York: Routledge. pp. 1-15.

JUTEAU, E. (2016). *Décentrement de l'acteur dans une dramaturgie performative*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Departamento de Artes e Letras da Universidade de Québec, Canadá. Orientação: Prof. Dr. Jean-Paul Quéinnec.

KAPADOCHA, C. (2016). *Being an actor / becoming a trainer: the embodied logos of intersubjective experience in a somatic acting process*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada à Royal Central School of Speech and Drama da University of London, Reino Unido. Orientação: Prof. Dr. Stephe Harrop e Prof. Dr. Konstantinos Thomaidis.

- KASEMETS, K. (2018). "Re-habituating the lawscape of smoking". *Emotion, Space and Society*, 29, pp. 55-61.
- KASPER, K. (2011). "Dos corpos sentados aos gestos em fuga: estatutos dos corpos em processos de formação". *Revista da Faculdade de Educação*, IX (15), pp. 79-95.
- KERLINGER, F. (1980). *Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um tratamento conceitual*. São Paulo: EPU/Edusp.
- KERLINGER, F.; LEE, H. (2000). *Foundations of behavioral research*. 4 ed. Orlando: Harcourt College Publishers.
- KERN, F. (2016). "The trials and tribulations of applied triangulation: weighing different data sources". *Journal of Mixed Methods Research*, 12 (2), pp. 166-181.
- KIELING, T. (2016). "Nível de motivação em jovens praticantes de futebol". *Do Corpo: Ciências e Artes*, 6 (1), pp. 70-82.
- KIMMEL, M.; HRISTOVA, D.; KUSSMAUL, K. (2018). "Sources of embodied creativity: interactivity and ideation in contact improvisation". *Behavioral Sciences*, 8 (6), pp. 1-37.
- KIRBY, M. (2003). "On acting and not-acting". In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 309-323.
- KISS, J. (2013). "La question de la présence de l'avatar lyrique de synthèse". In: BOURASSA, R.; POISSANT, L. (Dirs.). *Personnage virtuel et corps performatif: effets de présence*. Québec: Presses de l'Université du Québec. pp. 89-110.
- KNEPPER, W. (2018). "The postcolonial geek and popular culture in a global era". In: ATIA, N.; HOULDEN, K. (Eds.). *Popular postcolonialisms: discourses of empire and popular cultures*. Oxon / New York: Routledge. pp. 246-269.
- KNOWLES, R. (2010). "Improvisation". *Canadian Theatre Review*, 143, pp. 3-5.
- KOUDELA, I. (2011). "A nova proposta de ensino do teatro". *Sala Preta*, 2, pp. 233-239.
- KOUDELA, I. (2004). *Jogos teatrais*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva.
- KUSNET, E. (1992). *Ator e método*. 4. ed. Rio de Janeiro: Hucitec.
- LACASCADE, É. (2018). "Comme la vie, le théâtre est: sans finalité, sans but, sans sens". *Nectart*, 6 (1), pp. 26-28.
- LAMBEK, M. (1998). "Body and mind in mind, body and mind in body: some anthropological interventions in a long conversation". In: LAMBEK, M.; STRATHERN, A. (Eds.). *Bodies and persons: comparative perspectives from Africa and Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 103-124.

LANGLAIS, A. (2017). *Exploration du langage microcorporel de l'acteur créateur*. Dissertação de Mestrado em Teatro apresentada à Escola Superior de Teatro da Universidade de Québec, Canadá. Orientação: Prof^a. Dr^a. Francine Alepin.

LAPIERRE, A.; AUCOUTURIER, B. (1975). *La symbolique du mouvement*. 3. ed. Paris: Epi Editeurs.

LARANJEIRA, C. (2015). “Os estados tônicos como fundamento dos estados corporais em diálogo com um processo criativo em dança”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5 (3), pp. 596-621.

LAROUÏ, R.; LA GARDE, R. (2017). “L’entretien semi-dirigé et ses principaux défis”. In: BEAUPRÉ, P.; LAROUÏ, R.; HÉBERT, M. (Eds.). *Le chercheur face aux défis méthodologiques de la recherche: freins et leviers*. Québec: Presses de l’Université du Québec. pp. 161-174.

LARSEN, H. (2006). “Risk and ‘acting’ into the unknown”. In: SHAW, P.; STACEY, R. (Eds.). *Experiencing risk, spontaneity and improvisation in organizational change: working live*. London / New York: Routledge. pp. 46-65.

LASZLO, É. (2011). “Des mots qui mordent: La régulation affective par le théâtre d'improvisation”. *Gestalt*, 39 (1), pp. 109-123.

LAUAND, J. (2013). “A expressividade do brasileiro”. *Revista Internacional d'Humanitats*, 28, pp. 5-30.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. (1999). *A construção do saber: manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed.

LAVOIE, P. (1985). “L’improvisation: l’art de l’instant”. *Études Littéraires*, 18 (3). pp. 95-111.

LE BRETON, D. (2007). *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.

LE BRETON, D. (2010). “Ingénieurs de soi: technique, politique et corps dans la production de l'apparence”. *Sociologie et Sociétés*, 42 (2), pp. 139-151.

LEAL, M. (2009). *A imaginação cega: mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*. Tese de Doutorado em Artes Plásticas apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Cruz.

LEÃO, G. (2014). *Liberdade, acaso e ironia: isolamento de recursos da improvisação com potencial formativo em contexto de trabalho inter-artístico*. Tese de Doutorado em Belas Artes apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. João Paulo Queiroz.

LEÃO E SILVA, M. (2016). “Formato participatório: vias do envolvimento no processo criativo”. *Urdimento*, 1 (26), pp. 330-344.

LEAVY, P. (2015). *Method meets art: arts-based research practice*. 2. ed. London / New York: The Guilford Press.

LECCI, A.; PASSOS, L. (2018). “A negação do Brasil: estereotipagem e identidade negra”. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, 14 (2), pp. 117-134.

LECLERC, I. (1980). “The ontology of Descartes”. *The Review of Metaphysics*, 34 (2), pp. 297-323.

LECOQ, J. (2004). *El cuerpo poético: uma pedagogía de la creación teatral*. 2 ed. Barcelona: Alba Editorial.

LEEP, J. (2008). *Theatrical improvisation: short form, long form, and sketch-based improv*. New York: Palgrave Macmillan.

LEFURGEY, M. (2017). “Yoga in transition: exploring the rise of Yoga in peacebuilding”. *Religions of South Asia*, 11 (2-3), pp. 254-273.

LEHMANN, H. (2006). *Postdramatic theatre*. London / New York: Routledge.

LEMARIÉ, Y. (2003). “Acteur, acté et forme”. *Double Jeu*, 1, pp. 25-34.

LEME, A. (2008). *D. Quixote – uma dupla paródia nas mãos do Chapitô*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Serôdio.

LÉVY, P.; AUTHIER, M. (1995). *As árvores do conhecimento*. Rio de Janeiro: Escuta.

LOBMAN, C. (2015). “Performance, theater and improvisation: bringing play and development into new arenas”. In: JOHNSON, J.; EBERLE, S.; HENRICKS, T.; KUSCHNER, D. (Eds.). *The handbook of the study of play*. 2. v. Lanham: Rowman & Littlefield. pp. 349-363.

LO, J.; GILBERT, H. (2002). “Toward a topography of cross-cultural theatre praxis”. *The Drama Review*, 46 (3), pp. 31-53.

LOCKFORD, L.; PELIAS, R. (2004). “Bodily poeticizing in theatrical improvisation: a typology of performative knowledge”. *Theatre Topics*, 14 (2), pp. 431-443.

LOIZOS, P. (2002). “Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa”. In: BAUER, M.; GASKELL, G. (Eds.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes. pp. 137-155.

LORENZINI, M.; DE LUCA, V. (2018). “Le sens de la performance: à partir des arts vivants”. *Signata*, 11, pp. 1-8.

LUBART, T. (2007). *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed.

LUCERO, J.; WALLERSTEIN, N.; DURAN, B.; ALEGRIA, M.; GREENE-MOTON, E.; ISRAEL, B.; KASTELIC, S.; MAGARATI, M.; OETZEL, J.; PEARSON, C.; SCHULZ, A.;

VILLEGAS, M.; WHITE HAT, E. (2018). "Development of a mixed methods investigation of process and outcomes of community-based participatory research". *Journal of Mixed Methods Research*, 12 (1), pp. 55-74.

LUYET, A. (2013). *Adaptação do método de improvisação teatral segundo Viola Spolin no trabalho de formação do bailarino/ator amador*. Dissertação de Mestrado em Performance Artística apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Macara de Oliveira.

MACHADO, B. (2010). "Visão e corporeidade em Merleau-Ponty". *Argumentos – Revista de Filosofia*, 2 (3), pp. 82-88.

MADEIRA, C. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de Doutoramento em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Paulo Filipe Monteiro.

MALUF, S. (2001). "Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas". *Esboços*, 9 (9), pp. 87-101.

MARIN, R. (2009). "Jeux et enjeux identitaires dans le Brésil contemporain". In: BERTRAND, M.; DE ROUX, R. (Eds.). *De l'un au multiple: dynamiques identitaires en Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. pp. 93-135.

MARSH, B. (2002). "Heuristics as social tools". *New Ideas in Psychology*, 20 (1), pp. 49-57.

MASCARENHAS, G. (2008). "O espírito travesso na mímica corporal dramática de Étienne Decroux". *Urdimento*, 1 (11), pp. 79-88.

MAUSS, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

McBLANE, A. (2013). *Corporeal ontology: Merleau-Ponty, flesh, and posthumanism*. Tese de Doutoramento em Teoria Crítica e Cultural apresentada à Escola de Letras, Comunicação e Filosofia da Cardiff University, Reino Unido. Orientação: Prof. Dr. Neil Badmington.

McLEAN, D. (2015). *Not just clowning around: clown characters and the transgressive transformation of urban space*. Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada ao Departamento de Geografia da York University, Canadá. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Alison Bain.

McLEAN, J. (2019). *Can I get a volunteer: contemporary improvised theatre and the audience*. Dissertação de Mestrado em Teoria do Teatro e Dramaturgia apresentada ao Departamento de Artes da Universidade de Ottawa, Canadá. Orientação: Prof. Dr. Daniel Mroz.

McMANUS, D. (2003). *No kidding! Clown as protagonist in twentieth-century theater*. Newark: University of Delaware Press.

MEISNER, N.; MOUNSEF, D. (2011). "From the postdramatic to the poly-dramatic: the text/performance divide reconsidered". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26 (1), pp. 85-102.

- MELLO, M. (2011). *Improvisação por princípios: análise de um curso/treinamento baseado em princípios específicos do trabalho de ator*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas apresentada à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva.
- MELO, A. (1993). “Os portugueses não têm corpo?”. *Expresso*, 22 de maio de 1993.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (2004). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MEYERHOLD, V. (1997). *L'attore biomeccanico*. Milão: Feltrinelli.
- MIDOL, N. (1998). “Ancrages mythologiques des cultures physiques et projets transgressifs”. *Corps et culture*, 3, pp. 1-8.
- MIDOL, N. (2004). “Corps et cultures métisses, afro-rythmes et danses urbaines”. *Corps et culture*, 6/7, pp. 1-11.
- MIGUEL, D. (2014). *O Sistema Impro na formação universitária em teatro: experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFMG e da UFSJ*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Orientação: Prof.^a Dr.^a Mariana de Lima e Muniz.
- MILLS, C. (1982). *A imaginação sociológica*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- MIRANDA, D. (2007). “Música popular e sociedade brasileira”. In: COSTA, N. (Org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. pp. 1-20.
- MIRANDA, M. (2012). “Jogo de Capoeira: when actors play a ‘physical dialogue’”. *Theatre, Dance and Performance Training*, 3 (2), pp. 178-191.
- MISSE, M. (1999). *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em Ciências Humanas apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Luís Antonio Machado da Silva.
- MOLINA, E. (2008). “La improvisación: definiciones y puntos de vista”. *Música y Educación*, XXI (75), pp. 76-93.
- MOLINARI, C. (2010). *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70.
- MOSS, J. (2009). “Le corp(u)s théâtral des femmes”. *L'Annuaire Théâtral*, 46, pp. 15-32.
- MULLEN, R. (2016). “The art of authenticity: Constantin Stanislavski and Merleau-Ponty”. *Journal of Literature and Art Studies*, 6 (7), pp. 1-14.

MUNIZ, M. (2015). *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MUNIZ, M. (2004). *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. Tese de Doutorado em Teatro apresentada à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Alcalá, Espanha. Orientação: Prof. Dr. Ángel Berenguer Castellary.

MUNIZ, M.; MAIA, H. (2017). “O Sistema Impro na sala de aula: escutando as crianças sobre essa prática do teatro”. *Urdimento*, 3 (30), pp. 56-70.

MURA, C. (2010). “Lindonéia ‘linda/feia’: diferenças com a Pop Art”. In: CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. (Orgs.). *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA. pp. 928-935.

MURILLO, R. (2012). “Técnica: cuerpo, mente y voz”. *Status – Revista de Impro*, 1 (18).

NACHMANOVITCH, S. (2019). *The art of is: improvising as a way of life*. Novato: New World Library.

NACHMANOVITCH, S. (1990). *Free play: the power of improvisation in life and the arts*. Los Angeles: Tarcher.

NAPIER, M. (2004). *Improvise: scene from the inside out*. Portsmouth: Heinemann.

NARANJO, S. (2015). “Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 206-223.

NAVICKAITÉ-MARTINELLI, L. (2019) “Musical performer’s corporeal identity and its communicative functions”. In: OLTEANU, A.; STABLES, A.; BORTUN, D. (Eds.). *Meanings & Co. - The interdisciplinarity of communication, semiotics and multimodality*. New York: Springer, pp. 141-161.

NELLHAUS, T. (2017). “Online role-playing games and the definition of theatre”. *New Theatre Quarterly*, 33, pp. 345-359.

NERY, M.; COSTA, L. (2007). “Desafios para uma epistemologia da pesquisa com grupos”. *Aletheia*, 25, pp.123-138.

NEVES, M. (1989). *O teatro e o ensino*. Coimbra: Livraria Minerva.

NUNES, J.; BAUMGARTEL, S. (2015). “A construção da presença e a cena teatral multimidiática: a hegemonia de uma presença imanente”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5 (3), pp. 640-661.

OLINTO, L. (2011). “O paradoxo da precisão cênica: reflexões sobre a relação reprodutibilidade-espontaneidade no trabalho do ator”. *ManusCrítica*, 21, pp. 61-85.

- OLIVEIRA, S.; PICCININI, V. (2009). “Validade e reflexividade na pesquisa qualitativa”. *Cadernos EBAPE.BR*, 7 (1), pp. 88-98.
- ONWUEGBUZIE, A.; LEECH, N. (2007). “Sampling designs in qualitative research: making the sampling process more public”. *The Qualitative Report*, 12 (2), pp. 238-254.
- ORTALLI, F. (2018). *Impro: dynamics of the unexpected – notes on impro and football*. Madri: Ediciones Status.
- ORTALLI, F. (2014). “Opinión: nuevos espacios, nuevas propuestas”. *Status – Revista de Impro*, 3 (34).
- OSIPOVICH, D. (2006). “What is a theatrical performance?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (4), pp. 461-470.
- OSTROWER, F. (2009). *Criatividade e processos de criação*. 24. ed. Petrópolis: Vozes.
- PAIS, A. (2005). “Teatro em Portugal: o desafio da periferia”. *Oficina do CES*, 232, pp. 1-15.
- PAIS, V. (2017). “Affective rhythms in *Until the Moment When God is Destroyed by the Extreme Exercise of Beauty* by Vera Mantero”. In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 19-47.
- PALAGANAS, E.; SANCHEZ, M.; MOLINTAS, M.; CARICATIVO, R. (2017). “Reflexivity in qualitative research: a journey of learning”. *The Qualitative Report*, 22 (2), pp. 426-438.
- PARANHOS, K. (2012). “Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa – resistência e contestação político-cultural na década de 1960”. *Estudos Históricos*, 25 (49), pp. 31-49.
- PASCOLI, M. (2007). *Idas e vindas: o motivo da viagem em textos literários portugueses*. Tese de Doutoramento em Letras apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Mirella Márcia Longo Vieira Lima / Prof^ª. Dr^ª. Maria Fernanda de Abreu.
- PASTOR, J. (2018). “Prologue”. In: ORTALLI, F. (2018). *Impro: dynamics of the unexpected – notes on impro and football*. Madri: Ediciones Status. pp. 5-8.
- PATTON, M. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. 2. ed. London: Sage Publications.
- PAUZET, A. (2005). “Représentations picturales et imaginaire collectif”. *Études de Linguistique Appliquée*, 138, pp. 137-151.
- PAVEAU, M.; ZOBERMAN, P. (2009). “Corpographèses ou comment on/s’écrit le corps”, *Itinéraires*, 1, pp. 7-19.
- PAVIS, P. (1998). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*. Toronto: University of Toronto Press.

PAVIS, P. (1996). "Introduction: towards a theory of interculturalism in theatre". In: PAVIS, P. (Ed.). *The intercultural performance reader*. London: Routledge. pp. 1-26.

PAVONE, M. (2017). "ImproWOW: Women or whatever". Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 4 (77).

PEACOCK, L. (2009). *Serious play: modern clown performance*. Bristol / Chicago: Intellect Books.

PELIAS, R.; VANOOSTING, J. (2003). "A paradigm for performance studies". In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 215-231.

PEREIRA, A. (2014). "Da corporeidade entre corpos: liminaridade vs *continuum* na performance". *Sinais de Cena*, 22, p. 102-106.

PEREIRA, A. (2017). "Self-representation as a performative act of the body: absence-presence disruptions and aporias in the works of Helena Almeida and Jorge Molder". In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 193-227.

PEREIRA, B. (2016a). *A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas*. Tese de Doutoramento em Arte e Design apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Orientação: Prof. Dr. Adriano Rangel.

PEREIRA, B. (2016b). *Gesto e capoeiragem: um corpo de Capoeira para a vídeo-dança*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Orientação: Prof^a. Dr^a. Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho.

PEREIRA, C. (2012). *Russian Roulette: entre o teatro e a performance – detecção dos processos criativos num projecto de criação colectiva*. Dissertação de Mestrado em Teatro apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo da Universidade do Porto, Portugal. Orientação: Prof^a. Dr^a. Cláudia Marisa Oliveira e Prof. Dr. Samuel Guimarães.

PÉREZ-PÉREZ, I. (2014). "Animación sociocultural, desarrollo comunitario *versus* educación para el desarrollo: una experiencia integradora en educación superior". *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 5 (12), pp. 157-172.

PERUCCI, T. (2017). "On stealing Viewpoints". *Performance Research*, 22 (5), pp. 113-124.

PEWNY, K. (2012). "The ethics of encounter in contemporary theater performances". *Journal of Literary Theory*, 6 (1), pp. 271-278.

PHELAN, P. (2003). "The ontology of performance: representation without reproduction". In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 3. v. London / New York: Routledge. pp. 320-335.

- PHELAN, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London / New York: Routledge.
- PICON-VALLIN, B. (2008). *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva.
- PIMENTA, F. (2017). *Poéticas de atuação: experiências cênicas em Viewpoints*. Dissertação de Mestrado em Artes da Cena apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Lambert.
- PIMENTEL, P. (2011). “O processo de sacralização do malandro e a ressignificação da personalidade histórica”. *Mneme – Revista de Humanidades*, 11 (29), pp. 435-463.
- PINHEIRO, P. (2011). *Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade: experiências no teatro brasileiro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Teatro, Sociedade e Criação Cênica apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Orientação: Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira.
- PINTANEL, E. (2017). *Do corpo-couraça à fluência expressiva: contribuições da bioenergética na preparação de atores*. Dissertação de Mestrado em Artes da Cena apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Lambert.
- PINTO, D. (2010). *Ensaio sobre a evolução política do Estado Novo*. Dissertação de Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais apresentada à Universidade Fernando Pessoa, Portugal. Orientação: Prof. Dr. João Casqueira.
- PIRE, F. (2009). “L’improvisation théâtrale: construction d’histoires, construction de relations”. *Journal de l’Alpha*, 171, pp. 94-102.
- PIRET, P. (2017). “Mutations du corps ou l’autre crise du personnage”. *Études Théâtrales*, 66, pp. 49-59.
- PLATÃO. (2004). *Fédon: diálogo sobre a alma e morte de Sócrates*. São Paulo: Martin Claret.
- PLATEL, A. (2018). “Everyone has something to tell”. In: BISSELL, B.; HAVILAND, L. (Eds.). *The sentient archive: bodies, performance, and memory*. Middletown: Wesleyan University Press. pp. 23-27.
- POISSANT, L. (2013). “Présence, effets de présence et sens de la présence”. In: BOURASSA, R.; POISSANT, L. (Dirs.). *Personnage virtuel et corps performatif: effets de présence*. Québec: Presses de l’Université du Québec. pp. 15-46.
- POKULAT, L. (2009). *Um olhar sobre o romance malandro*. Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao Departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Robson Pereira Gonçalves.
- POLAK, Y. (1997). “O corpo como mediador da relação homem/mundo”. *Texto & Contexto em Enfermagem*, 6 (3), pp. 29-43.

POTIRON, M. (2018). “Jouer comme travail: le travail de jeu de comédien”. *Travailler*, 39 (1), pp. 101-122.

PRANDI, R. (1990). “Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX”. *Tempo Social*, 2 (1), pp. 49-74.

PRANDI, R. (1991). *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na cidade nova*. São Paulo: Hucitec.

PREKA, F.; HAXHILLARI, B. (2017). “Présence en public: expérimenter la performance comme ‘théâtre’”. *Itinera*, 13, pp. 478-491.

PRESSING, J. (1984). “Cognitive processes in improvisation”. *Advances in Psychology*, 19, pp. 345-363.

PRIGGE-PIENAAR, S. (2018). “Who’s game? Embodied play in theatre and sport”. *South African Theatre Journal*, 31 (1). Pp. 133-145.

PROENÇA, L. (2013). *Impro visa ação: uma proposta de treinamento para teatro de improviso*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva.

QUINTELLA, J.; CARVALHO, J. (2017). “Segurança pública, violência urbana e expansão do setor de segurança privada no município do Rio de Janeiro”. *Revista Produção e Desenvolvimento*, 3 (2), pp. 1-20.

RABELO, A. (2014). *Cartografia do invisível: paradoxos da expressão do corpo-em-arte*. Tese de Doutorado em Artes da Cena apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Renato Ferracini.

RAMACCIOTTI, B. (2012). “Deleuze: como criar um corpo sem órgãos?”. *Psicanálise & Barroco em Revista*, 10 (2), pp. 112-126.

RAMOS, J. (2017). “O corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7 (2), pp. 296-315.

RAMSHAW, S.; STAPLETON, P. (2017). “Just improvisation”. *Critical Studies in Improvisation*, 12 (1), pp. 1-7.

RAYANI-MAKHSOUS, M. (2013). *Audience and mise-en-scène: manipulating the performative aesthetic*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada à Faculdade de Humanidades da University of Manchester, Reino Unido. Orientação: Prof^a. Dr^a. Maggie B. Gale e Prof^a. Dr^a. Alison Jeffers.

REEVE, S. (2011). *Nine ways of seeing a body*. Devon: Triarchy Press.

REID, D. (2016). *Dance interrogations – the body as creative interface in ‘live screendance’*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada à School of Communication and Creative

Arts da Deakin University, Austrália. Orientação: Prof^a. Dr^a. Kim Vincs e Prof. Dr. Jondi Keane.

REINELT, J. (2003). “The politics of discourse: performativity meets theatricality”. In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 153-167.

RENGEL, L. (2006). “Fundamentos para análise do movimento expressivo”. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (Orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus. pp. 121-130.

REPPERT, F. (2018). “Los actores deben dominar su instrumento antes de jugar con él”. Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 7 (84).

RHÉAUME, J. (2017). “L’ethnicité, l’intervention et l’interculturalité”. *Alterstice*, 7 (1), pp. 77-87.

ROCHA, G. (2008). “Marcel Mauss e o significado do corpo nas religiões brasileiras”. *Interações – cultura e comunidade*, 3 (4), pp. 133-150.

ROCHA, I. (2009). “Consciência corporal, esquema corporal e imagem do corpo”. *Corpus et Scientia*, 5 (2), pp. 26-36.

RONCA, M. (2017). “L’émotion et la technique dans une dimension performative”. *Sociétés*, 136, pp. 47-60.

ROQUES, S. (2017). “O corpo performativo: questões da cena contemporânea”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7 (1), pp. 4-18.

ROQUES, S. (2018). “Les mises à l’épreuve du corps sur les scènes contemporaines”. *Revue des Sciences Sociales*, 59, pp. 76-83.

ROSA, B. (2017). *Para além da Commedia dell’Arte: a máscara e sua pedagogia*. Tese de Doutorado em Artes da Cena apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Renato Ferracini.

ROSA, R. (2018). “*Todas as mulheres são brancas e todos os negros são homens*”: gênero, “raça” e a constituição normativa das mulheres negras no Brasil. Dissertação de Mestrado em Educação, Cultura e Produção de Sujeitos apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Mozart Linhares da Silva.

ROSENBERG, B. (2008). “The Alexander Technique and somatic education”. *Somatics*, 15 (4), pp. 34-38.

ROUBINE, J. (1982). *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar.

ROUSMANIERE, K.; SOBE, N. (2018). “Education and the body: introduction”. *Paedagogica Historica – International Journal of the History of Education*, 54 (1-2), pp. 1-3.

SAKELLARIDOU, E. (2014). “‘Oh My God, audience participation!’: some twenty-first century reflections”. *Comparative Drama*, 48 (1&2), pp. 13-38.

SALES, M. (2014). “Deleuze e Artaud: um passeio pelo corpo sem órgãos”. In: FORNAZARI, S. (Org.). *Deleuze hoje*. São Paulo: Fap-Unifesp. pp. 491-508.

SAMPIERI, R.; COLLADO, C.; LUCIO, P. (2015). *Metodologia de pesquisa*. 5. ed. São Paulo: McGraw-Hill.

SANT’ANNA, D. (2001). *Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade.

SANTOS, F. (2007). “Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil”. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 3 (3), pp. 16-35.

SANTOS, M. (2018). “Composição instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 8 (1), pp. 167-193.

SANTOS, R.; VERGUEIRO, W. (2016). “A representação do Brasil nos quadrinhos nacionais: o rural, o urbano e o pop”. *Líbero*, 19 (38), pp. 131-142.

SAUQUET, M.; VIELAJUS, M. (2014). *L’intelligence interculturelle: 15 thèmes à explorer pour travailler au contact d’autres cultures*. Paris: Éditions Charles Léopold Mayer.

SAWYER, R. (2000). “Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2), pp. 149-161.

SCHECHNER, R. (2012). *Performance e antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad X.

SCHECHNER, R. (2003). *Performance theory*. 2. ed. London / New York: Routledge.

SCHECHNER, R. (2013a). *Performance studies: an introduction*. 3. ed. London / New York: Routledge.

SCHECHNER, R. (2013b). “What is performance studies?”. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5 (2), pp. 1-11.

SCHINKO-FISCHLI, S. (2018). *Applied improvisation for coaches and leaders*. New York: Routledge, 2018.

SCHLINGER, M. (2006). “Feldenkrais Method, Alexander Technique, and Yoga – body awareness therapy in the performing arts”. *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, 17 (4), pp. 865-875.

SCHÖPKE, R. (2017). “Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: a construção da máquina de guerra nômade”. *Revista de Filosofia Aurora*, 29 (46), pp. 285-305.

SCHUBERT, V.; JOUBERT, L. (2016). “Mutuality, individuation and interculturality”. In: BURNARD, P.; MACKINLAY, E.; POWELL, K. (Eds.). *The Routledge handbook of intercultural arts research*. London / New York: Routledge. pp. 333-343.

SCHULMAN, M. (1987). "Creating a character". In: SCHULMAN, M.; MEKLER, E. (Eds.). *The actor's scenebook: scenes and monologues from contemporary plays*. 2. v. New York: Bantam Books. pp. XV-XXXIX.

SCHUTTE, K. (2019). "Mi filosofia no es un sistema empaquetado". Entrevista a Feña Ortalli. *Status – Revista de Impro*, 8 (94).

SCHUTTE, K. (2017). *The improviser's way: a longform workbook*. London: Blurb, Inc.

SCORSOLINI-COMIN, F.; AMORIM, K. "Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica". *Psicologia em Revista*, 14 (1), pp. 189-214.

SCOTT, J. (2014). *Improvisation in the theatre: an intersection between history, practice, and chaos theory*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada ao Departamento de Teatro e Dança da Texas Tech University, Estados Unidos. Orientação: Prof. Dr. James Bush.

SEHAM, A. (2001). *Whose improv is it anyway?: beyond Second City*. Jackson: University Press of Mississippi.

SERRADO, R. (2014). "Jogo e desporto no Portugal contemporâneo (1870-1910)". *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, 33, pp. 219-251.

SETENTA, J. (2008). *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.

SHCOLNIK, A. (2017). "Gustavo Miranda fala sobre a experiência na peça de improviso 'Portátil'". *Rota Cult*. 22 de março de 2017. Disponível em: <<https://rotacult.com.br/2017/03/gustavo-miranda-fala-sobre-a-experiencia-na-peca-de-improviso-portatil/>>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

SHEM-TOV, N. (2015). "Improvisation is the heart of creativity". *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20 (3), pp. 306-309.

SILIEZAR, J. (2019). "For more than just laughs". *The Harvard Gazette*. 1º de maio de 2019. Disponível em: <<https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/05/improv-skills-can-translate-to-social-and-professional-skills/?fbclid=IwAR12u8oyfSXPUevn22PB1XCiV2QbtYSYJOV0cDE0OyXJcP3eJGpyBj2G9F24>>. Acesso em: 6 de maio de 2019.

SILVA, A. (2014). *Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado em Processos Composicionais para Cena apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

SILVA, A. (2012). *Dançaeira: a Capoeira como procedimento para a construção de um processo criativo em dança contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

SILVA, F. (2017). "New notes towards a supreme fiction: experience, experimentation and the body for *Life*". In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 49-81.

- SILVA, J.; SILVA, P.; MARTA, F. (2018). “Construindo caminhos de possibilidade em Vitória da Conquista - BA: o Mestre Sarará e a memória da Capoeira entre os anos de 1960 e 1970”. *Recordes*, 11 (2), pp. 1-29.
- SILVEIRA, E. (2012). “A escrita soberana do palhaço”. *Leitura: Teoria & Prática*, 30 (58), pp. 34-42.
- SILVERMAN, D. (2014). *Interpreting qualitative data*. 5. ed. London / Thousand Oaks: Sage Publications.
- SIMÕES, A. (1872). *Erros e Preconceitos da Educação Phisica*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- SOARES, A. (2013). *Património imaterial e estatutária urbana*. Relatório de investigação de Pós-Doutoramento em Estudos Artísticos apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
- SOARES, C.; FRAGA, A. (2003). “Pedagogia dos corpos retos: das morfologias disformes às carnes humanas alinhadas”. *Pro-Posições*, 14 (2), pp. 77-90.
- SOARES, M.; KANEKO, G.; GLEYSE, J. (2015). “Do porto ao palco, um estudo dos conceitos de corporeidade e corporalidade”. *Dialektiké*, 3, pp. 66-75.
- SODRÉ, M. (1998). *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad.
- SOUSA, F. (2000). “Portugal e a União Européia”. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 43 (2), pp. 192-200.
- SOUSA SANTOS, B. (2018). *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- SPENCER, D. (2009). “Habit(us), body techniques and body callusing: an ethnography of mixed martial arts”. *Body & Society*, 15 (4), pp. 119-143.
- SPINOZA, B. (2015). *Ética*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- SPOLIN, V. (2015). *Improvisação para o teatro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva.
- SPOLIN, V. (2006). *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- STANISLAVSKI, C. (1970). *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- STATES, B. (2003). “Performance as metaphor”. In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 108-137.
- STOICIU, I. (2015). “Présence et absence: la corporalité dans l’art contemporain”. *Studies in Visual Arts and Communication*, 2 (1), pp. 1-16.

- STOKSTAD, P. (2003). *How to start your own improv comedy group*. Fairfield: 1st World.
- STOLLER, S. (2010). “Expressivity and performativity: Merleau-Ponty and Butler”. *Continental Philosophy Review*, 43 (1), pp. 97-110.
- SU, T. (2011). “Bodies that matter: how does a performer make himself/herself a dilated body?”. *Tamkang Review*, 42. pp. 103-126.
- SVENDSEN, Z. (2017). “The dramaturgy of spontaneity: improvising the social in theatre”. In: BORN, G.; LEWIS, E.; STRAW, W. (Eds.). *Improvisation and social aesthetics*. Durham / London: Duke University Press. pp. 288-307.
- SWIBODA, M. (2018). “Improvisation in disruptive times”. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 14 (1), pp. 41-71.
- TARR, J.; GONZALEZ-POLLEDO, E.; CORNISH, F. (2018). On liveness: using arts workshops as a research method. *Qualitative Research*, 18 (1), pp. 36-52.
- TAVARES, G. (2017). “Body, performance, language and tradition: the examples of Pina Bausch and Clara Andermatt’s *Fica no Singelo*”. In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 113-134.
- TÉRCIO, D. (2017). “The body in descent: catastrophes, feelings and choreographies in the Portuguese landscape”. In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 137-160.
- THOMAZ, S. (2016). “Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6 (2), pp. 309-330.
- THOMPSON, G. (2003). “Approaches to ‘performance’”. In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 1. v. London / New York: Routledge. pp. 138-152.
- TILLIS, S. (2003). “The art of puppetry in the age of media production”. In: AUSLANDER, P. (Ed.). *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*. 4. v. London / New York: Routledge. pp. 365-380.
- TKACZ, N.; VELASCO, P. (2018). “Experience Money”. In: LOVINK, G.; GLOERICH, I.; DE VRIES, P. (Eds.). *MoneyLab Reader 2: overcoming the hype*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, pp. 31-42.
- TOMAZZONI, A. (2013). “Um corpo, uma bicicleta, um pensamento de dança”. In: Instituto Festival de Dança de Joinville (Org.). *E por falar em... corpo performático – fazeres e dizeres na dança*. 6. ed. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville. pp. 61-64.
- TOTINO, F. (2010). “A metodologia de Keith Johnstone: uma linguagem para o teatro”. *Olhares*, 2, pp. 14-19.

TRÉGUIER, J. (1996). *Le corps selon la chair: phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty*. Paris: Éditions Kimé.

TRILLA, J. (2008). *Animación sociocultural: teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.

UPTON, C. (2011). “Real people as actors – actors as real people”, *Studies in Theatre and Performance*, 31 (2), pp. 209-222.

VAÏS, M. (2010). “L’improvisation: formation ou deformation?”. *Jeu: Revue de Théâtre*, 137, pp. 42-50.

VALERIE, S. (2016). *Actors and the art of performance: under exposure*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

VAN DEN DRIES, L. (2017). “Chair de théâtre, chair du monde”. *Itinera*, 13, pp. 24-35.

VARELA, M. (2019). “What is an intercultural exchange?” In: BLEEKER, M.; KEAR, A.; KELLEHER, J.; ROMS, H. (Eds.). *Thinking through theatre and performance*. London: Bloomsbury Methuen Drama. pp. 173-185.

VELÁSQUEZ, S. (2015). “Aproximación al concepto de antropología teatral según Eugenio Barba”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 206-223.

VELÁZQUEZ, S. (2016). *La performatividad generadora de espacio y cuerpo*. Dissertação de Mestrado em Arte e Design apresentada ao Centro Universitário de Design e Arte da Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha. Orientação: Prof^a. Dr^a. Jêssica Jaques Pi e Prof^a. Dr^a. Anna Alcubierre.

VÉLEZ, E. (2012). *Acción Impro*. Bogotá: Universidad EAN.

VENDRAMINI, J. (2001). “A *Commedia dell’Arte* e sua reoperacionalização”. *Trans/Form/Ação*, 24, pp. 57-83.

VENTIS, L. (2019) “Thinking fast and slow and creatively in the experience of humor”. In: LURIA, S.; BAER, J.; KAUFMAN, J. (Eds.). *Creativity and humor: explorations in creativity research*. London: Elsevier / Academic Press. pp. 109-128.

VERGARA, S. (2012). *Métodos de coleta de dados no campo*. 2. ed. São Paulo: Atlas.

VIANNA, A. (2011). *A experiência no Tai Chi: possibilidades para pensar o corpo sem órgãos e a criação do ator*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas apresentada ao Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil. Orientação: Prof^a. Dr^a. Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio.

VICENTE, G. (2014a). “Corpos de texto-presente”. *Sinais de Cena*, 22, p. 83.

VICENTE, G. (2014b). “É-ti-quê”. *ESC:ALA Revista Eletrônica de Estudos e Práticas Interartes*, 1, pp. 1-6.

- VICENTE, G. (2012). “Geração sem fronteiras”. *Sinais de Cena*, 17, pp. 70-78.
- VICENTE, G. (2017). “Introduction: the urge to embody the world”. In: VICENTE, G. (Ed.). *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*. Bern: Peter Lang. pp. 1-15.
- VICENTE, G. (2014c). “Nacimiento de un teatro ‘alternativo’: pulsiones epidérmicas para el Siglo XXI”. *Pygmalion*, 6, pp. 51-72.
- VIDAL, A. (2016). “Lo físico del teatro y el teatro físico”. *Revista Nexus Comunicación*, 20, pp. 134-145.
- VIEIRA, D. (2011). *Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática*. Dissertação de Mestrado em Letras apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Orientação: Prof.^a Dr.^a Sara Del Carmen de la Rosa.
- VIEIRA, M. (2005). “O corpo como linguagem na dança-teatro de Pina Bausch”. *Interface*, 2 (2), pp. 111-118.
- VILC, S. (2017). “Acting together: the art of collective improvisation in theatre and politics”. *Filozofija I Drustvo*, 28 (1), pp. 32-40.
- VIONNET, C. (2018). *L’Ombre du geste: le(s) sens de l’expérience en danse contemporaine*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lausanne, Suíça. Orientação: Prof. Dr. Vincent Barras.
- VOSS, D. (2013). “The philosophical concepts of meat and flesh: Deleuze and Merleau-Ponty”. *Parrhesia*, 18, pp. 113-124.
- WALLACE, R. (2010). “Performing self and society through improvisation: the improvisation, community, and social practice Project”. *Canadian Theatre Review*, 143, pp. 89-90.
- WALLAS, G. (1926). *The art of thought*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- WECHSLER, S. (1998). “Avaliação multidimensional da criatividade: uma realidade necessária”. *Psicologia Escolar e Educacional*, 2 (2). pp. 89-99.
- WERNECK, M. (2009). “O Bando: um teatro de formas no ar”. *Sala Preta*, 9, pp. 9-19.
- WHITE, M.; MARSH, E. (2006). “Content analysis: a flexible methodology”. *Library Trends*, 55 (1), pp. 22-45.
- WHITTON, D. (2009). “The practical turn in theatre research”. *Forum Modernes Theater*, 24 (1), pp. 77-88.
- WOLFORD, L. (1991). “Subjective reflections on objective work: Grotowski in Irvine”. *The Drama Review*, 35 (1), pp. 165-180.

WOODARD, K. (2014). *Iteraforma: pulling the thread on performative perceptions*. Dissertação de Mestrado em Arte, Arquitetura e Design apresentada à Faculdade de Artes da University of Lincoln, Reino Unido. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Catherine Burge e Prof^ª. Dr^ª. Kathleen Watt.

WOODRUM, E. (1984). "Mainstreaming content analysis in social science: methodological advantages, obstacles, and solutions". *Social Science Research*, 13 (1), pp. 1-19.

WRIGHT, E. (1982). *Para compreender el teatro actual*. 2. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.

WULF, C. (2016). "Le corps dans les arts: processus mimétiques et performatifs". In: DELORY-MOMBERGER, C. (Ed.). *Éprouver le corps: corps appris, corps apprenant*. Toulouse: ERES. pp. 215-226.

YAMAMOTO, R. (2017). *Serious fun: the power of improvisation for learning and life*. Lanham: Hamilton Books.

YONEZAWA, F. (2013). *O bailarino dos afetos: corporeidade dionisiaca e ética trágica em Deleuze e na companhia de Nietzsche*. Tese de Doutorado em Psicologia apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, Brasil. Orientação: Prof. Dr. Reinaldo Furlan.

YOUNG, J.; WOOD, L. (2018). "Laban: a guide between dance/movement therapy and drama therapy". *The Arts in Psychotherapy*, 57 (1), pp. 11-19.

ZAMIR, T. (2010). "Watching actors". *Theatre Journal*, 62 (2), pp. 227-243.

ZARIFIAN, P. (2003). *O modelo da competência: trajetória histórica, desafios atuais e propostas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

ZARRILLI, P. (2009). *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski*. London / New York: Routledge.

ZARRILLI, P. (2002). "The metaphysical studio". *The Drama Review*, 46 (2), pp. 151-170.

ZAUNBRECHER, N. (2016). *Doing spontaneity*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada ao Departamento de Estudos de Comunicação da Southern Illinois University Carbondale, Estados Unidos. Orientação: Prof. Dr. Nathan Stucky.

ZAUNBRECHER, N. (2011). "The elements of improvisation: structural tools for spontaneous theatre". *Theatre Topics*, 21 (1), pp. 49-60.

ZAUNBRECHER, N. (2018). "Viewing spontaneity ethnomethodologically". *Human Studies*, 41 (1), pp. 1-20.

ZONTA, G.; MAHEIRIE, K. (2012). "Sujeitos em transformação no processo de criação teatral". *Psicologia & Sociedade*, 24 (3), pp. 597-606.

ZURBACH, C. (2012). "Haverá um texto neste teatro?". *Sinais de Cena*, 18. pp. 9-13.

Anexo A

Breve história do movimento impro em Portugal

Entrevista *online* realizada por intermédio da ferramenta Messenger da rede social Facebook, entre os dias 03 e 15 de março de 2018, pelo autor da presente investigação, com Marco Graça, diretor artístico do grupo Instantâneos e do Festival Espontâneo.

03 de março de 2018
16h28m (hora Brasil)

CARVALHO

Caro amigo,

(...) Estou trabalhando no referencial teórico de minha pesquisa de pós-doutoramento, junto com meu orientador Gustavo Vicente, da Universidade de Lisboa (...) Espero poder realizar grande parte do esforço teórico de investigação enquanto ainda estou por aqui, e deixar a parte empírica para quando estiver em Portugal.

Nessa empreitada, esbarrei em um pequeno problema, e talvez você possa, por favor, me ajudar, ou ao menos me orientar sobre alguém que possa. Fico muito grato desde já.

Não consigo encontrar nenhuma documentação acerca de como se desenvolveu a cena impro em Portugal. Já vasculhei dissertações de Mestrado, teses de Doutorado, artigos publicados em periódicos e em anais de congressos acadêmicos. Até agora, estou na estaca zero.

Será que a história da impro em Portugal ainda não foi registrada? Será que essa informação existe apenas na memória de vocês, improvisadores portugueses? Trata-se de uma narrativa importante para minha investigação de pós-doutoramento. Caso ela ainda não exista, terei que contá-la eu mesmo, mas nutro a esperança de que essa história esteja registrada em algum lugar.

Você poderia, por favor, me colocar na pista certa com relação a essa questão, caso saiba como me ajudar? Não preciso necessariamente de textos acadêmicos, podem ser matéria de jornal, por exemplo, mas simplesmente não sou capaz de encontrar nada...

15 de março de 2018
13h59m (hora Brasil)

GRAÇA

Olá Zeca, tudo bem?

Peço imensa desculpa pelo atraso na resposta, mas estamos preparando muita coisa e acabei por não conseguir responder a tempo.

(...) Quanto à história da improvisação teatral em Portugal, haverá pouco a dizer, porque o movimento tem pouco tempo.

Da minha parte, posso dizer que no ano 2000 nasceram os Commedia a la Carte, que são o primeiro grupo a levar a improvisação a palco, sempre na vertente de comédia e de jogos de improviso. Nos anos seguintes, esta companhia promoveu um campeonato de improviso, mas as equipas que se apresentavam na competição não tinham formação em improviso, eram apenas comediantes que queriam ter um palco para se apresentarem usando os jogos de improvisação como ponte para tal. Esta companhia acabou por ser a primeira e são hoje (por mérito de um dos membros do elenco ser figura da tv) o nome mais sonante a nível nacional, ligado à improvisação (...)

Em 2008, surgiram, na sequência de uma formação da holandesa Sanne Leijenaar, Os Improváveis. Apresentavam-se regularmente na extinta Casa da Comédia em Lisboa. O espectáculo com o qual começaram, era um simples espectáculo de jogos. No seguimento de diversas formações e depois de uma passagem por Chicago, os Improváveis apresentam em 2011 o primeiro long form cujo nome era "Improvisos". E em 2014 estreiam o espectáculo long form "Improfado", no palco do Espontâneo.

Ao longo do tempo, afirmaram-se como uma das referências, em Portugal e, em 2014 ou 15 (não tenho a certeza), abriram o primeiro curso de improvisação aberto ao público, e que ainda hoje é um dos principais cursos de improvisação.

Em 2011 nasceu também a minha companhia, Os Instantâneos. A minha companhia nasce no seguimento de uma formação em 2010, com o improvisador argentino Pablo Pundik (Teatro Asura, ImproMadrid).

Implementámos pela primeira vez um espectáculo de improvisação competitiva, chamado Duelo Improvisado. Pela primeira vez em Portugal improvisadores com formação apresentavam-se em formato de competição.

A par dos Instantâneos, alguns membros da companhia formaram um projecto paralelo chamado "Quantos Queres", que serviu de laboratório para as primeiras tentativas de long form. Os Quantos Queres foram o primeiro projecto em Portugal a dar um nome a um espectáculo de improviso, até aí todas as companhias apresentavam os espectáculos com o nome da própria companhia. Este factor pode parecer menor, mas isto marcou um importante passo no movimento de improvisação em Portugal, porque obrigou os improvisadores a pensar e a conceber formatos, que iriam ajudar a personalizar o trabalho de cada companhia.

O nome do espectáculo dos Quantos Queres era Improlaroid.

Actualmente, os Instantâneos trabalham exclusivamente com espectáculos long form, e criaram formatos como "Passado a Limpo", "Shuffle", "Evaristo", "Slot" e recentemente "Death Machine".

Para além da actividade artística, promovemos fortemente os intercâmbios internacionais entre improvisadores e recebemos por ano muitos improvisadores de diversos países. Em 2012 é criado pelos Instantâneos, o ESPONTÂNEO, que é o único festival até hoje dedicado à improvisação teatral. Durante 2 edições o Espontâneo acontece na localidade de Mem-Martins e em 2014 muda-se para Sintra, para o Centro Cultural Olga Cadaval.

Ao longo das diversas edições o Espontâneo trouxe até Portugal improvisadores de Espanha, França, Inglaterra, Bélgica, EUA, Brasil, México, Colômbia, Argentina, Itália e Israel. Este é um marco definitivo na história da improvisação teatral portuguesa, pois coloca Portugal no mapa internacional de festivais.

Durante o período compreendido entre 2012 e 2015, surgiram diversos grupos de improvisação, que na sua maioria já acabaram, ou são muito intermitentes nas suas apresentações, entre os quais estão "O Cão Comeu o Guião", "Café Improv", "Work Improgress", "Os Comicidio", "Improvio Armandi", "Improvisto". A maioria destes grupos foi composta por ex-elementos dos Improváveis e dos Instantâneos (...).

Em 2014, surgiram os Cardume, que são um colectivo composto por alunos do curso de improvisação dos Improváveis e que têm mantido uma forte actividade em palco, com espectáculos long form.

Actualmente existem 3 companhias profissionais de improvisação teatral, Commedia à la Carte, Os Improváveis e os Instantâneos.

Não sei se ajuda, esta informação posso até dar mais detalhes, porque vivi tudo isto na primeira pessoa e vi tudo crescer.

Obviamente que será sempre do meu ponto de vista, logo pouco objectivo, mas tentei ser o mais factual possível e evitei ao máximo outro tipo de observações. 😊

Se precisar de algo mais detalhado disponha, aqui estou, curioso do seu trabalho!

CARVALHO

Estimado Marco, não tenho palavras para agradecer (...). Certamente disponibilizarei seu texto na íntegra como anexo em minha pesquisa de pós-doutoramento, pois até o presente momento, ao que me parece, ele é o único documento que registra a história do movimento impro em Portugal.

Minha pesquisa por ora avança em sua etapa teórica (...) A partir de agosto próximo, quando chegarei a Lisboa, certamente iremos nos encontrar pessoalmente, e eu terei muitas outras perguntas para você e para os demais Instantâneos, que são um importante estudo de caso para minha investigação.

GRAÇA

De nada, como disse, se quiser mais detalhes, nomes de improvisadores, salas de teatro, datas precisas eu posso dar, pois tenho tudo muito fresco na minha cabeça e de um ou outro modo estive sempre

envolvido no crescimento da improvisação por cá. Mesmo que não diga respeito à minha companhia, sei muitos detalhes e informação das outras (Portugal é pequeno e aconteceu tudo em Lisboa).

CARVALHO

No momento, tenho somente mais uma dúvida, que diz respeito à interface entre o movimento impro e a cena teatral portuguesa da virada do Século XX para o XXI, caso você consiga puxar por sua memória. Você consegue se lembrar se esses primeiros improvisadores dos quais me falou eram também atores, e se tinham contato com a chamada "geração da década de 1990" do teatro português? Em outras palavras, havia um diálogo entre vocês, precursores do movimento impro, e os atores do teatro regular, que se dedicavam à improvisação teatral mais usual (métodos Spolin, Chekhov ou outros)? Havia algum intercâmbio? Vocês, pioneiros da impro portuguesa, tinham formação regular em artes performativas (teatro, dança, mímica etc)?

GRAÇA

Quanto à primeira companhia, os Commedia à la Carte, são alunos da escola artes Performativas Chapatô. Não faria uma associação directa destes actores à cena teatral dos anos 90. Mas no caso do Commedia (...), não conseguiria ser muito objectivo neste aspecto. Mas posso indicar os nomes deles, talvez ajude na sua pesquisa. César Mourão, Ricardo Peres e Carlos M. Cunha.

Nós, Instantâneos, antes da improvisação já estávamos na área do teatro. Diferentes escolas (Clown, Commedia del arte, representação clássica). Alguns de nós frequentaram o Chapatô. Não havia até 2010, nenhum tipo de oferta formativa na área da improvisação teatral. Ninguém do teatro clássico encarava a improvisação como uma forma teatral independente (ainda hoje existem muitas resistências do teatro clássico em reconhecer a improvisação como uma arte de pleno direito). Foi na exploração que, quer nós, quer Os Improváveis, fizemos, que se falou pela primeira vez de forma consistente, teorica e prática, de Viola Spolin, Keith Johnstone e Del Close. Até a esse momento, as únicas referências mais próximas da improvisação teatral eram as aulas de Commedia Dell Arte, leccionadas em Lisboa, pelo actor Filipe Crawford. Até ao momento em que se começou a trilhar o caminho do long form, não havia nenhuma referência explícita ao trabalho de Viola Spolin.

CARVALHO

Amigo, fico novamente agradecido por mais essa leva de informações! Pelo que me relata, o desenvolvimento da cena impro portuguesa guarda muitos pontos em comum com a brasileira! (...). Como principais distinções, vejo: (1) a predileção de vocês pelo 'long form', enquanto por aqui muitos de nós continuamos encantados com o 'short form'; (2) o contato de vocês com a Commedia dell'arte, enquanto aqui a formação atoral dificilmente comporta esse treinamento; e (3) as influências da cena impro anglo-saxã no trabalho de vocês, enquanto por aqui, ao menos no Rio de Janeiro, nossas principais referências vieram da própria América do Sul, especialmente da Argentina.

(...) Mais uma vez, agradeço por seu tempo, por seu carinho e pelas ricas informações! Elas ajudarão bastante neste momento! Espero que logo possamos nos conhecer pessoalmente!

(...) Muito obrigado!!! Nos falamos em breve!!! Um grande abraço!!!

GRAÇA

De nada, sempre à disposição!

Posso não ser tão rápido a responder, mas conta sempre com a resposta, mesmo que tarde. 😊

Grande abraço e até breve!

Anexo B

A Companhia do Chapitô e a geração de 1990 do teatro português

Troca de correspondências por correio eletrônico realizada na manhã do dia 19 de março de 2018 entre o autor da presente investigação e seu orientador de Pós-Doutoramento, Prof. Dr. Gustavo Alexandre da Silva Vidal Vicente, investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com amplo conhecimento teórico e empírico acerca da denominada “geração da década de 1990” do teatro em Portugal.

19 de março de 2018

09h28m (hora Brasil) / 12h28m GMT

CARVALHO

Oi, Professor!

Muito obrigado por sua ajuda e pela orientação.

(...) surgiu uma dúvida que acredito que você possa sanar com grande rapidez, pois é um expert no assunto (...)

Apesar de não ser o objetivo principal de minha pesquisa, para melhor compreender meu contexto de investigação, estou tentando mapear as origens do movimento impro em Portugal, que é um fenômeno relativamente recente e, ao que tudo indica, circunscrito a Lisboa. Quando conseguir rastrear essas origens, espero poder relacioná-las com minha revisão de literatura, mais especificamente, ao terceiro subcapítulo de meu referencial teórico, no qual estou trabalhando no presente momento (...)

(...) tenho realizado entrevistas com o Marco Graça, diretor artístico do grupo Instantâneos e do Festival Espontâneo, um dois mais importantes da Europa, e que acontece anualmente em Sintra. Marco é um dos pioneiros do movimento impro em Portugal, e uma enciclopédia viva do teatro de improviso. O grupo Instantâneos será um dos estudos de caso para a etapa empírica de minha pesquisa em sua fase lisboeta. Marco me revelou que os pioneiros da impro em Portugal foram os três integrantes do grupo "Commedia a la carte", fundado no ano 2000, e que permanece ainda hoje como o mais conhecido grupo de impro português. Os Instantâneos e Os Improváveis vieram logo depois, e (os três) são os únicos coletivos profissionais de impro no país, embora haja muitos grupos amadores ou semi-profissionais.

Tanto os Instantâneos quando o "Commedia à la carte" têm componentes que frequentaram as aulas de um local a que Marco Graça se refere como "escola de artes performativas Chapitô"¹⁵². Encontrei o "site" da "Chapitô" e ela me pareceu mais uma companhia teatral do que uma escola. Achei também duas dissertações de Mestrado sobre espetáculos da "Chapitô", sendo uma delas defendida pelo brasileiro André Paes Leme na FLUL. Pelo que percebo, a companhia (ou escola?) "Chapitô" foi fundada em 1996 (o ano me chamou atenção), e dentre suas práticas formativas (ou performativas?) estão a Commedia dell' Arte e o trabalho "clown". Aqui fiquei muito excitado com essa informação, porque juntando esses dados temos uma origem comum para a corporalidade dos improvisadores portugueses: grosso modo, todos eles descenderiam da tradição das improvisações italianas da Commedia e da palhaçaria (o que lhes concederia uma ancestralidade comum em termos de corporalidade) e, o que é ainda mais significativo, teriam eles nascido de uma mesma leitura dessas tradições por parte de uma única companhia, a "Chapitô", dirigida por (...) José Augusto Garcia, nascido em 1969 em Moçambique. Caso essa genealogia se confirme, temos um fenômeno interessante: uma mesma herança corporal para as maiores companhias portuguesas do movimento impro.

¹⁵² No momento em que aconteceu esta troca de mensagens por correio eletrônico entre o autor da presente pesquisa e seu orientador, ainda não estava clara para o autor a relação do grupo Os Improváveis com a Companhia do Chapitô. Depois de dividir o palco com seus integrantes, por ocasião do Festival Espontâneo de 2019, o autor teve a chance de se aproximar do coletivo Os Improváveis, para então descobrir que dois de seus membros fundadores também haviam passado pelo Chapitô. Assim, os três grupos de impro com mais tempo de palco em Portugal – Commedia a la Carte, Instantâneos e Os Improváveis – podem ser diretamente relacionados à Companhia do Chapitô.

Minha dúvida, portanto, à qual você (e somente você) pode responder, e que consiste na peça que está faltando nesse meu quebra-cabeça, é a seguinte: **PODEMOS RELACIONAR A "COMPANHIA DO CHAPITÔ" EM TERMOS ESTÉTICOS, SÓCIO-POLÍTICOS E/OU CULTURAIS À DENOMINADA "GERAÇÃO DOS ANOS 1990" DO TEATRO PORTUGUÊS?**

Por favor, veja que essa resposta não é um fator determinante para minha investigação, uma vez que estou tratando da corporalidade aplicada aos processos criativos no Sistema Impro, sob uma perspectiva intercultural Brasil-Portugal, então não constitui uma prioridade traçar essa historicidade, mas ela ajudaria a explicar muitas coisas que venho descobrindo em minha pesquisa teórica...

Muito obrigado por tudo e com um grande abraço!

Z.

19 de março de 2018

10h06m (hora Brasil) / 13h06m GMT

VICENTE

Zeca, muito rapidamente: pode relacionar o surgimento do Chapitô no mesmo contexto histórico de abertura e diferenciação da prática teatral ocorrida nos anos 90.

No entanto, o Chapitô deu 'corpo' a uma influência muito forte do Circo e do Clown (como referiu) - tornando-a numa escola/companhia com uma estética específica (e única) dentro do panorama português. Dizer mais do que isto é difícil porque o seu trabalho não encontra grandes laços com outras propostas da altura.

A relação com as companhias Improv é uma ligação muito interessante e que desconhecia.

Envio em anexo um outro artigo que escrevi há uns anos sobre a geração de 90 - está em castelhano mas creio que isso não será problema para si.

Um abraço e força,

Gustavo

Anexo C

O modelo de André Sobral: retrato da cena impro portuguesa em 2018

Desenho apresentado ao autor da presente pesquisa durante entrevista em profundidade realizada com o improvisador André Sobral, na tarde de 19 de setembro de 2018, na esplanada do restaurante 100 Montaditos, localizado nas proximidades da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O desenho foi fotografado pelo autor e as explicações correspondentes foram registradas em áudio. O modelo de André Sobral traz um panorama simplificado da cena impro em Portugal no momento da entrevista. Sua compreensão pode ser complementada por meio da consulta ao Anexo A, apresentado nas páginas anteriores.

SOBRAL

Aqui está uma cena que eu estive a explicar a alguém como é que era o [teatro de] improvisado em Portugal (...) É um rabisco, já não é um desenho.



Aqui tens os Commedia a la Carte, tens os Improváveis e os Instantâneos. Depois, tens os outros grupos pequeninos que existem. Depois, tens os Cardume e os Improvistos, que ligam aos Improváveis, que se juntam com estes grupos também, mas que estão muito mais ligados aos Improváveis. Porque vieram deles. E eu [como integrante do grupo Improv FX] estou aqui.
[Sobral_ImprovFX_POR]